ANUL XVII 1972

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 1

Redacţia: CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1 • Telefon: 1 34 50

SUMAR — TARTALOM — СОДЕРЖАНИЕ — SOMMAIRE — CONTENTS

COMPARAȚIA CÎTORVA TRADUCERI FRANCEZE ALE *MIORIȚEI*

ION GHEORGHE

Este evident că într-o scurtă cercetare comparativă a unor versiuni franțuzești ale vestitului poem popular românesc nu-și au locul considerații despre tematica, geneza, circulația, valoarea estetică sau semnificațiile *Mioriței*.

Pentru toate aceste chestiuni și pentru altele de același gen, îmi permit să amintesc că există, din 1964, un fel de *somme*, lucrarea de proporții impresionante a lui Adrian Fochi, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol.

Ceea ce-și propune comunicarea de față este ca, dintr-o confruntare de texte, să scoată cîteva constatări mai mult sau mai puțin general valabile, care, fără pretenția de a rezolva mult dezbătuta problemă a traductibilității poeziei, ar indica în ce măsură și în ce condiții o baladă așa de specifică poporului care a creat-o poate fi re-creată în limba altui popor.

Termenii de comparație[1] de care m-am servit sînt, pentru limba română, varianta Alecsandri, notată cu A, originalul tuturor traducerilor, cu excepția uneia singure, care se pare că are la bază o altă variantă, notată cu B, culeasă din județul Iași, publicată pentru prima oară în *Moldova dela Nistru*, III, Chișinău, 1922, p. 306, apoi reprodusă de Ov. Densușianu, (*Viața păstorească*, București, Casa Școalelor, 1943, pp. 221—223), de Teodor Balș (*Pe-un picior de plai . . .*, București, Editura de stat didactică și pedagogică, 1957, pp. 59—62) și de Adrian Fochi (*op. cit.*, pp. 1063—1064); pentru traducerile în franceză, versiunea în proză *(a)*, publicată de Alecsandri în *Ballades et Chants populaires de la Roumanie* (Principautés Danubiennes) Recueillis et traduits par V. Alexandri *(sic)*. Avec une introduction par M. A. Ubicini. Paris, Dentu, 1855, pp. 3—5; două alte versiuni (*b*, *c*), anonime (una dintre ele, *c*, atribuită lui Odobescu), amîndouă în aparentă formă de versuri, recent redescoperite între manuscrisele lui Michelet (reproduse, încă din 1933, de Ion Breazu în notele studiului său despre *Michelet și folclorul românesc* în „Anuarul

[1] Reproduși la sfîrșitul acestui studiu.

Arhivei de Folclor“, II, 1933, pp. 181—193, fragmentar reproduse și comentate de Marin Bucur în *Manuscriptum*, a. I (1970), nr. 1, pp. 131—138); un fragment *d* dintr-o traducere în proză, publicată de Bolintineanu în *Principautés roumaines* par M. D. Bolintineano, Paris, De Soye et Bouchet, 1854, pp. 48; un fragment *e* dintr-un fel de adaptare în versuri, semnată Antonin Roques, publicată mai întîi în periodicul *Trompeta Carpaților*, București, an. I, nr. 53, 1 oct./19 sept. 1865, p. III, sub numele dublu Roques—Rocarescu, și apoi în volumul *Légendes et Doïnes* (sic), *chants roumains imités de M. B. Alexandri (sic)*, III[e] éd., Paris, Lemerre, 1868, pp. 7—12; versiunea *f*, apărută în revista *Tomis*, a. III (1968), nr. 5, sub semnătura lui Grigore Sălceanu; versiunea *g*, apărută în Belgia, și care mi-a fost comunicată fără numele traducătorului adevărat și fără titlul publicației; în sfîrșit, fragmentul *h*, inserat în *Avant-Propos* de M. Holban la: Ov. Densușianu, *Florilège des chants populaires roumains*, traduit par Mlle M. Holban, Paris, Droz, 1934, p. VIII.

Timpul acordat fiecărei comunicări fiind strict măsurat, comparația noastră se va limita la versurile a cinci momente esențiale ale poemului: 1. cadrul și personajele acțiunii; 2. episodul oiței năzdrăvane și dezvăluirea planului ucigaș; 3. testamentul ciobanului; 4. portretul ciobanului și 5. nunta, alegorie a morții.

1. Încă de la primele două versuri, traducătorii s-au găsit în fața a două notații de peisaj și expresivitate dintre cele mai neaoș românești: „Pe-un picior de plai, Pe-o gură de rai . . . “.

Plaiul, pentru cei care umblă prin munții noștri, are un sens precis, pe care Alecsandri și ceilalți doi pașoptiști contemporani au vrut să-l păstreze prin *penchant* (care e un arhaism literar aici, în loc de *versant*), prin *pente* și *pied d'une montagne;* acesta din urmă are meritul de a conserva ceva din metafora originalului. Imaginea din versul al 2-lea e prozaic dezvoltată de Alecsandri, stîngaci tradusă *ad litteram* în versiunea *b*, dar tocmai de-aceea preferabilă (în limba franceză există *bouche d'un fleuve, bouche du métro)*, mai degajat în versiunea *c;* mai exact, dar livresc, deci distonant în versiunea *e* (Sălceanu: *Site de Paradis)*, și, în versiunea *f*, redată printr-o metaforă de poezie cultă: *Sur un pan de rêve.*

Mai departe, întrebuințînd termenii *pâtres* și *pasteurs* în loc de *bergers*, Alecsandri și traducătorii din generația sa se arătau tributari lexicului „nobil“ al poeziei clasice. Stîngăcii — și chiar erori — se manifestă în versurile care precizează originea geografică sau etnică a fiecăruia dintre cei trei ciobani (versiunile *a, b, c*).

Traducerea care se îndepărtează cel mai mult de original este aceea a lui Antonin Roques.

Cele două trăsături ale peisajului mioritic, cu tot potențialul lor evocativ, sînt transformate de traducător într-o vagă și pală litografie a unei „vederi de la munte“. În mijlocul ilustratei, trei păstori, dintre care cel mai tînăr, originar din cîmpie, cîntînd toată ziua din fluier doine de dragoste trezește astfel pizma celorlalți doi, munteni sălbatici la chip și roșcați la păr. Și traducerea — autorul ei îi spune „imitație“ — conti-

nuă, completîndu-și emistihurile cu reminiscențe din bucolicele lui Virgiliu *(Mioritza qui sautait comme un chevreau lascif)*, din Ronsard *(rondelette, herbette)*, din pastoralele veacului al XVII-lea, și cu alte deformări sau alterări, care m-ar fi hotărît să exclud această adaptare dintr-un studiu comparativ al versiunilor franceze ale *Mioriței*, dacă n-aș fi dat peste o apreciere — e drept, incidentală, dar extrem de elogioasă, pe care B. P. Hasdeu o face la adresa „d-lui Roques", traducător „în franțuzește" al „cîtorva balade române". Ilustrul lingvist și scriitor, vorbind de calitățile acestor traduceri, relevă „sublima fidelitate de caracter" și „nuanța de expresiune" [B. P. Hasdeu, Prefață (datată 1867) la volumul: I. C. Fundescu, *Basme, orații, păcăliturі și ghicitori*, adunate de —, cu o introducere despre *literatura populară* de B. P. Hasdeu. Ed. II-a, 1870, p. XII]. Am recitit „imitația" lui Roques, dar recitirea n-a făcut decît să-mi confirme părerea. Desigur, adaptarea lui Roques cuprinde și amănunte care merită să fie luate în seamă, cum ar fi înlocuirea obîrșiei etnice a ciobanilor printr-o obîrșie pur geografică *(de la plaine* și *montagnards)*, care sugerează și un început de caracterizare a personajelor.

O diferențiere analogă a celor trei ciobani găsim și în versiunea *e*, corespunzătoare variantei românești B. In locul unor nume de țări sau ținuturi care nu spun mai nimic unui străin de aceste meleaguri, găsim, ca-n basme, puncte cardinale. Dar în această ultimă versiune, nu numai procedeul semnalat, ci întreg începutul prezintă cele mai fericite echivalențe ale variantei românești, admirată, aceasta din urmă, de Ov. Densușianu, Caracostea și Sadoveanu, și poate superioară, în unele pasaje, variantei Alecsandri.

Ceea ce impresionează cu deosebire este că traducătorul francez a simțit și a știut să redea sonoritățile sugestive și alternarea unităților ritmice „suitoare" și „coborîtoare", adică a elementelor muzicale care domină textul românesc. La cei trei *u* accentuați din primele două versuri ale originalului, corespund în traduceri trei *o* cu timbrul închis și învăluit al nazalizării. Onomatopeicul „Goman, gomănaș . . . gomăn, gomănind" care, după Caracostea *(Miorița în Moldova . . .* București, 1924, citat de A. Fochi), evocă larma tumultuoasă ce se produce cînd pornesc turmele, este redat prin aliterații și asocieri de cuvinte cu efect asemănător „armoniilor imitative" din original („Leurs grands cors cornant"). Schema ritmică a primelor 4 versuri coincide aproape perfect în cele două texte, iar arhaismul *oyons* scufundă balada în trecutul vechilor legende. Cum e și firesc, traducerea acestui început are și cîteva puncte discutabile. Expresia *ciniori*, de exemplu, a fost omisă, poate din neînțelegerea acestui termen, pe care nici primii culegători ai variantei nu l-au înțeles și de aceea i-au alterat uneori primul sunet. Abia Densușianu i-a dat explicația plauzibilă, derivîndu-l din *cină*, după modelul *ziuă — ziori — zori*. În schimb *cîntători* e bine tradus și chiar ușor amplificat din necesități dictate de limbă și de versificație.

2. Intervenția mioarei. Traducerea lui Alecsandri *(a)* stîrnește iarăși cîteva nedumeriri mărunte: De ce „plăviță" e tradus și cu *soyeuse?* De ce „laie" nu e tradus? (Ar fi fost și greu, după ce a tradus pe „plă-

viţă“ cu *blonde,* fiindcă „laie“ înseamnă „neagră“). Apoi, „bucălaie“ nu e tot una cu „bucălată“, aşa cum şi-au închipuit şi ceilalţi traducători, ci „oaie sau mieluşea cu botul negru“. În sfîrşit ne mirăm că „la negru zăvoi“ a devenit *au fond de ce massif* şi că epitetul „cel mai frăţesc“, acordat cîinelui, a dispărut din traducere. Dimpotrivă, traducătorul de la *Tomis, (f),* constrîns de nevoia rimelor, cade şi aici în prolixitate: cele 2 calificative ale cîinelui se împătresc în versiunea sa. Tot umplutură este şi epitetul *cruels* antepus lui *bergers.* Apreciem în schimb întrebuinţarea epitetului *gentil, gentille,* care aduce ceva din tonul sau din farmecul vechii poezii populare franceze şi exprimă în acelaşi timp nota de duioasă desmierdare, implicată în diminutivul românesc.

Ca şi începutul baladei, episodul oii năzdrăvane se distinge, în varianta B şi în traducerea acesteia *(g),* printr-un spor de poezie. Detaliul din varianta clasică (A): „Drăguţule bace, Dă-ţi oile-ncoace . . . “ nu figurează în varianta B, dar această lipsă e compensată de precizarea momentului în care ar fi să fie ucis stăpînul mioarei de către ceilalţi doi ciobani: „În apus de soare, umbre cînd pornesc, Negure se-opresc Pe munţi şi pe ape . . . Dorm oile toate . . . “. Patru versuri de neaşteptată frumuseţe evocativă, pe care tălmăcirea franceză a reuşit s-o păstreze numai dublînd numărul de versuri şi recurgînd la o personificare a umbrei, procedeu de poezie cultă: *Au soleil couchant, Au jour finissant, Quand l'ombre viendra Poser ses longs bras Sur monts et ruisseaux, Et tous les agneaux, Toutes les brebis Seront endormis . . .* În dialogul ciobanului cu mioara favorită, arhaismele de tot felul şi mai ales diminutivele contribuie iarăşi să imprime textului nuanţele de legendă şi de afectivitate: *Or icelle agnelle, Blanche jouvencelle . . . Agnelette chère.* De regretat sînt diluările pleonastice (Ex.: *Fais de suite paraître, Appelle sur l'heure*) sau luxaţiile sintactice *(Guère ne s'est tue Ni herbe lui plût* [sic]). Fără necesitatea de a rima cu versul următor *(Agnelle qu'as-tu?)* cele două versuri anterioare s-ar fi putut foarte bine să fie lăsate la prezent: *Guère ne se tait Ni herbe lui plaît.* În această formă, şi originalul şi logica timpurilor gramaticale ar fi fost respectate.

3. Trecem la al treilea fragment, testamentul ciobanului. Traducerea lui Alecsandri *(a)* dovedeşte iarăşi aceeaşi cursivitate şcolărească. Cîteva observaţii: *prophétesse,* pentru „năzdrăvană“, nu este cea mai adecvată expresie într-un vers popular. Ne întrebăm de ce n-a fost folosit cuvîntul *fée,* în funcţie de adjectiv (şi nu ca substantiv, cum îl întrebuinţează, impropriu, Sălceanu în traducerea sa, *f*). „În cîmp de mohor“, adus de rimă în poemul românesc, e tradus prin clişee clasice: *au sein de ces pâturages (a), sur ce champ de fleurs (f).* Convenţionale şi quasi „interşanjabile“ sînt şi atributele celor trei fluieraşe, pe care Alecsandri încearcă să le diferenţieze prin disimilare lexicală: *accents d'amour, sons harmonieux, notes passionnées;* versiunea *b,* mai aproape de original, prin *la voix de l'amour, la voix plaintive, la voix toute flamme;* versiunea c, mai firesc, dar mai banal, prin verbele *prier* şi *jouer,* însoţite de adverbe sau de o expresie adverbială: *doucement, tristement, avec feu.*

Traducerea parțială a lui Bolintineanu, versiunea *d*, seamănă la prima vedere așa de mult cu a lui Alecsandri *(a)*, încît sîntem ispitiți să bănuim că prima a fost influențată de a doua, dar Bolintineanu și-a publicat broșura în care este inserat fragmentul din *Miorița* în anul 1854, iar culegerea de tălmăciri a lui Alecsandri a apărut un an mai tîrziu, în 1855.

O comparare atentă a pasajelor omoloage dovedește că primul culegător de poezie populară românească rămîne mai legat de textul original decît confratele său, care în general evită ceea ce e particularitate prea locală, deci greu de înțeles pentru un străin. „Oița bîrsană" rămîne la Alecsandri *de Bîrsa*, la Bolintineanu e tradusă *à la riche toison;* „Ungurean" este la primul *hongrois* (ceea ce nu este exact), la al doilea, *compagnon;* materia celor trei fluiere este aceea din original, la Alecsandri: *os, hêtre, sureau*, la Bolintineanu: *ivoire, tilleul, sapin*, care i se vor fi părut mai universal poetice. Datorită acestor substituiri și a cîtorva rotunjiri condensatoare, fraza franceză a lui Bolintineanu capătă mai multă eleganță. E curios că, pentru un cuvînt-cheie în această baladă, „stînă", amîndoi poeții se servesc de arhaisme semantice ca *bercail* sau *chalet*, care nu și-au mai păstrat sensul etimologic decît, poate, regional. (E drept că Alecsandri îl folosește și pe *bergerie*).

Versiunea *e* prezintă și aici, alături de unele reușite parțiale, ca *Chalumeau de hêtre Qui plaindra mon être*, improprietăți *(se ramasser* pentru *se rassembler; déplorer* pentru *pleurer)*, incorecții complicate cu ambiguități *(Mais, qu'ils m'ont tué, Garde le secret . . .)*.

Varianta românească B introduce în diata ciobanului două versuri în plus față de varianta A, două versuri cu amănunte poetice referitoare la locul înmormîntării („În șoapta teilor, În jocul mieilor"), pe care versiunea franceză *(g)* le dezvoltă ca de obicei în patru versuri, îmbinînd arhaismul lingvistic cu modernismul literar: *Point ne serai seul Parmi mes tilleuls M'envoyant l'écho Du jeu des agneaux*. Mai puțin fericită este această versiune *(g)* în pasajul celor trei fluiere funerare. Termenul însuși de *fifre* adoptat pentru „fluier", cu toată asemănarea lui fonetică și semantică cu cuvîntul românesc, nu mi se pare cel mai potrivit, iar *fifrelet d'osselets* (sic) este greu, dacă nu imposibil de închipuit. La fel, este dificil de admis, fie și metaforic, înlocuirea lui *jouer* (d'un instrument) cu *chanter*. Mai ușor ne împăcăm cu schimbarea esenței lemnoase a primului și a ultimului din cele trei fluere *(pin* și *frêne)*, cînd vedem că această schimbare, care l-ar supăra pe un cunoscător în materie, are meritul să permită rimele *chagrin* și *peine*, în acord cu tonalitatea împrejurării. De-asemenea credem că arhaicul *moult* sună bine nu numai pentru urechea românilor, dar și pentru un francez cît de cît familiarizat cu vechile poeme ale literaturii franceze.

4. Ajungem la episodul central al baladei, ritualul nupțial simbolizînd funeraliile. Traducerea *a*, cursivă ca și mai înainte, conține, tot ca și pînă aici, cîțiva termeni discutabili *(témoins* pentru „nuntași", *orchestre* pentru „cîntăreți"), cîte o completare de prisos: *(les étoiles) du firmament*, dar și o expresie justă: *filer*, pentru steaua care „cade".

În traducerea *f*, umpluturile și improprietățile depășesc limitele tolerabile. *Éperdu d'amour* și *Merveille nuptiale* (în fapt, căderea unei stele ar fi aici un „miracle funèbre"!), aparțin pe de-a-ntregul traducătorului. Epitetele din *lune d'argent* și *soleil brillant* n-au altă calitate și alt rost decît asonanța.

Nici versiunea *g* (care traduce varianta *B*) nu e lipsită de umpluturi, dar acestea sînt mai puține și mai puțin plate ca în versiunea *f*. Bunăoară, pentru perechea de nuni cosmici ni se oferă: *Le soleil le grand* și *la lune en blanc*. Regăsim și aici arhaisme lexicale (*néant* pentru „rien") și de construcție (omisiunea pronumelui aton subiect și a articolului) sau cîte o expresie prea literară pentru o baladă populară *(prélats d'eglise)*, dar și o avîntare poetică, dincolo de orizontul acestui tărîm: *Où les monts s'achèvent En pays de rêve*, în minunată corespondență cu: „Pe-o gură de rai, Cam de peste plai" (varianta B).

Cea mai exactă traducere a acestui pasaj ni se pare însă a fi aceea, *(h)*, pe care o dă M. Holban în prefața menționată la începutul acestei comunicări. Imaginile cununiei ciobanului cu „la grande emperière, la promise du Monde", reproduce cu fidelitate maximă, fără nici o *„cheville"*, metaforele, ritmul și asonanțele originalului: *„A ces noces-là Une étoil'fila, Lune et soleil m'ont Couronné le front, Érabl'et sapins Furent au festin, Les cimes des monts Ont béni l'union, Oiseaux par milliers Vinrent pour chanter Et au ciel là-haut Luirent mes flambeaux!"*

5. Ajungem în sfîrșit la versurile vestitului portret al tînărului păstor.

Alecsandri dizolvă și de astă dată cristalele poeziei mioritice în soluția apătoasă a unei proze explicative, destinate parcă unor cititori fără imaginație. „Mîndru ciobănel, Tras printr-un inel", devine astfel *Un jeune et beau berger dont la taille svelte passerait par une bague*. Preferabilă acestei acuarele didactice este traducerea cuvînt cu cuvînt, așa cum este dată de Ubicini într-o notă la versiunea lui Alecsandri (o. c., p. 177, nota 6): *Un beau berger, Tiré par une bague; Ses gentils cheveux, Plume de corbeau*, etc.

Versiunea *f* păcătuiește și aici prin abuzul de epitete (șapte pentru două ale originalului), aproape toate inutile: *tendre, beau, blond, dorée, charmants. Du champ*, în locul lui *des champs*, din versul *La mûre du champ*, trădează o insuficientă cunoaștere a vocabularului francez. În versiunea *g*, portretul pastoral, deși împănat cu epitete ornante, pare mai realizat. Dificultatea de a traduce metafora „tras printr-un inel" este ocolită prin *„Mince comme un anneau."*

După aceste considerații comparative, de ordin mai mult semantic, întregim comparația pe care am întreprins-o cu cîteva observații referitoare la forma metrică a traducerilor comparate.

Versiunea lui Alecsandri *(a)* este, ca și fragmentul Bolintineanu *(d)*, în proză, o proză corectă, de-o cadență pe-alocurea academică, amintind de exercițiile școlare de pe vremuri care se chemau „transformări în proză". Alecsandri a reușit o transformare radical prozaică. Celelalte două versiuni *(b, c)* se prezintă, după modelul originalului, în formă de versuri.

Dar nici această formă vizuală, nici asonanțele întîmplătoare nu conferă acestor „versuri“ calitatea poeziei. Sînt totuși superioare prozei lui Alecsandri, așa cum remarcă și primul lor prezentator, Marin Bucur. Dar nu aș putea spune, cum o face acesta, că versiunea *b* *(La brebis)*, publicată de Michelet, este inferioară versiunii *c* *(La petite brebis)*, atribuită lui Odobescu. Ni se pare dimpotrivă că naivitatea traducerii literale din *b* este mai puțin comună și mai sugestivă decît versiunea *c*, pe care o elaborare lingvistică ceva mai înaintată o apropie de proza obișnuită.

Celelalte traduceri *(f, g, h)* sînt în versuri care imită de-aproape originalul prin ritm (în general trohaic) și prin măsură (5—6 silabe). Pentru a obține acest mimetism, tustrei traducătorii se folosesc de eliziunea aproape constantă a lui *e* caduc în poziție liberă, atunci cînd omisiunea lui nu aduce întîlnirea a trei consoane. Dar numai autoarea traducerii *h* indică prin apostrof această eliziune proprie vorbirii franceze curente.

Autorul versiunii *f* vădește o cunoaștere deficitară a fonetismului limbii franceze, cînd, de pildă, face să rimeze un *e* închis [e] cu *e* deschis [ɛ] și cînd păstrează pe *e* caduc [ə] chiar și înaintea unui cuvînt care începe cu o vocală, pentru ca să cîștige o silabă *(Un jeune berger Tendre* **et** *fluet)*, sau, mai ales, cînd, tot pentru rațiuni metrice, impune diereze ca *chi-en*, *enti-er*, sau pare să creadă că grafia-*oi* — [ωa] se poate pronunța în două silabe /u-a/: *L'ombre du* **bois** *N'attend que* **toi**...; *Que je vous écoute Près de* **moi** *toutes; Qu'à l'heure nuptiale Tomba l'étoile.*

Autorul versiunii *g* nu numai că nu comite greșeli de prozodie populară sau de ortoepie, dar știe să-și moduleze ritmul din suitor (iambic sau anapastic) în coborîtor (trohaic) spre a se conforma modelului românesc. Astfel ritmul din „Se-aude, se-aude, Departe, la munte... Bucium, buciumaș...“ este perfect redat prin: *Oyons, oyons, Au loin sur les monts... Cornes et cornettes...*

Imitația versificației din *Miorița* este impecabilă și în fragmentul *h*.

O primă concluzie care se desprinde din studiul comparativ al textelor este că traducerea în versuri satisface mai mult decît cea în proză, și putem fi surprinși, împreună cu M. Bucur, că Alecsandri, care scrisese și publicase versuri franceze în tinerețe, n-a încercat o tălmăcire versificată a *Mioriței.*

Traducătorii ceilalți, pe care i-am reținut pentru confruntarea aceasta, au adoptat forma metrică, fie uneori și numai aparentă, a versului popular românesc. După identitatea conținutului semantico-afectiv, ceea ce s-a urmărit mai stăruitor a fost restituirea ritmului și măsurii versurilor mioritice, căreia i-au fost sacrificate principiile versificației franceze, întemeiată, cum se știe, în primul rînd pe numărul de silabe și apoi pe un număr fix de accente, care însă își pot schimba locul (cu excepția ultimului accent al versului).

E drept că structura metrică a *Mioriței* e așa de intim aderentă la însăși esența baladei, încît un cititor român nu poate concepe un echivalent al acestei poezii în alt metru decît cel originar. Dar se pune întrebarea dacă acest metru are asupra unui străin același efect ca asupra unui român. Oricare ar fi răspunsul la întrebarea de mai sus, lectura traducerii

franceze a *Mioriței* în alexandrini, semnată de Antonin Roques, ne-a convins că versificația franceză clasică este improprie unei balade populare românești. Haina dodecasilabului francez fiind prea largă pentru stihurile mărunte ale *Mioriței*, traducătorul citat s-a văzut silit să umple golurile cu vata clișeelor pseudoclasice. Ceea ce a rezultat e un travesti de operetă în care anevoie mai recunoști autentica făptură a plaiurilor carpatice.

Cu privire la mijloacele artistice ale traducătorilor, se mai constată la unii întrebuințarea arhaismelor, procedeu care, cu discreție mînuit, concordă cu caracterul de „cîntec bătrînesc" al poemului, și-o altă constatare — folosirea sporadică a termenului savant sau livresc, ceea ce, în genere, distonează.

În afară de ideea, deductibilă și aprioric, că o condiție de prim ordin a unei traduceri optime este perfecta cunoaștere a celor două sisteme lingvistico-prozodice din care și în care se traduce, o concluzie esențială care se desprinde din cercetarea de față este că diversele traduceri ale aceluiași text se pot eșalona pe o curbă de apropiere progresivă, chiar dacă asimptotică, de opera originală. Locul fiecărei versiuni pe curba ascendentă nu e în funcție de timp sau de epocă, ci de pregătirea și talentul ori geniul traducătorului. Totuși — și cu asta închei — traducerea este o operație perfectibilă. O triere a aproximațiilor succesive, o adiționare a celor mai bune soluții de echivalare cu originalul apar realizabile atît teoretic cît și în practică.

Varianta A

Miorița

1. Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean
Și unu-i vrâncean.
. . . .

2. — Mioriță laie,
Laie, bucălaie,
De trei zile-ncoace
Gura nu-ți mai tace!
Ori iarba nu-ți place,
Ori ești bolnăvioară,
Drăguță Mioară?
— Drăguțule bace!
Dă-ți oile-ncoace
La negru zăvoi,
Că-i iarba de noi
Și umbră de voi.
Stăpîne, stăpîne,
Îți chiamă ș-un cîne,
Cel mai bătrînesc
Și cel mai frățesc,
Că l-apus de soare
Vreau să mi te-omoare
Baciul ungurean
Și cu cel vrâncean!
. . . .

3. Oiță bîrsană,
De ești năzdrăvană
Și de-a fi să mor
În cîmp de mohor,
Să spui la vrâncean
Și lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape.
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stînii,
Să-mi aud cîinii;
Aste să le spui,

Iar la cap să-mi pui
Fluieraş de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraş de os,
Mult zice duios!
Fluieraş de soc,
Mult zice cu foc!
Vîntul cînd a bate,
Prin ele-a răzbate
Şi-oile s-or strînge,
Pe mine m-or plînge
Cu lacrimi de sînge!

4. Că m-am însurat
C-o mîndră crăiasă,
A lumei mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa,
Brazi şi păltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii.

5. „Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui,
Spuma laptelui;
Musteţioara lui,
Spicul grîului;
Perişorul lui,
Peana corbului;
Ochişorii lui,
Mura cîmpului ..."

V. Alecsandri, *Poesii populare ale Românilor*, 1866.

Varianta B

Mioriţa

1. Se-aude, se-aude,
Departe la munte,
Gomăn, gomănaş,
Glas de buciumaş,
De trei ciobănaşi,
Gomăn gomănind,
Oile pornind,
Pe-un picior de munte,
Cu hăţaşuri multe.
Ş'apoi sue şi coboară,
Zi mare de vară,
Din vărsat de zori,
Pân'la cîntători
Şi din cîntători
Pân la ciniori.
Pe-o gură de rai,
Dincolo de plai,
Ies trei turme mari,
Cu trei păcurari:
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean,
Şi unu-i vrîncean.

2. Ei mi s'au grăit,
Mi s'au domuit
Ca să mi-l omoare,
În apus de soare,
Umbre cînd pornesc,
Negure se-opresc,
Pe munţi şi pe ape...
Dorm oile toate.
Dară cea mioară,
De trei miei în vară,
Mult mi-i năzdrăvană:
De trei zile'ncoace
Iarba nu-i mai place,
Gura nu-i mai tace.

3. „Mioară, mioară,
De trei miei în vară,
De mi-eşti surioară,
De mi-eşti năzdrăvană,
De-s gata de moarte,
Spune-le tu toate:
Ca să mă îngroape
În strunga de oi,
În şoapta de tei,
În jocul de miei,
În dosul stînii
Să mă urle cîinii:
Astea să le spui,
Iar la cap să-mi pui

. . . .

4. Că la nunta mea
A căzut o stea,
C-am avut pomeni,
Fragii din poeni,
Buciume zvonind
Din culme doinind,
Preoţi munţi
Cărunţi
Vînturi bocitoare,
Stele făclioare,
Poduri de flori
Prohod de miori.

Ovid Densuşianu: *Viaţa păstorească*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943, pp. 221—222.
Adrian Fochi, *Mioriţa*, Bucureşti, 1964, pp. 1063—1064.

a

La petite brebis
(Miorita)

1. Sur le penchant de la montagne, belle comme l'entrée du paradis, voici cheminer et descendre vers la vallée trois troupeaux d'agneaux, conduits par trois jeunes pâtres; l'un est habitant des plaines de la Moldova, l'autre est Hongrois, le troisième est un montagnard de Vrantcha.

. . . .

2. Cependant depuis trois jours, certaine petite brebis, à la laine blonde et soyeuse, ne goûte plus à l'herbe de la prairie et sa voix ne cesse de gémir. „Gentille brebis, gentille et rondelette, pourquoi, depuis trois jours, gémis-tu de la sorte? L'herbe de la prairie te déplairait-elle, ou bien serais-tu malade, chère petite brebis?"
— Oh! mon berger bien-aimé, conduis ton troupeau au fond de ce massif; il s'y trouve de l'herbe pour nous et pour toi de l'ombre. Maître, cher maître, appelle près de toi, sans tarder, le plus brave et le plus vigoureux de tes chiens; car le Hongrois et le montagnard ont résolu de te tuer au coucher du soleil.
3. „Petite brebis de Bîrsa! si tu es prophétesse, et s'il est écrit que je dois mourir au sein de ces pâturages, tu diras au Hongrois, ainsi qu'au montagnard, de m'enterrer près d'ici, dans l'enclos du bercail, afin que je sois toujours avec vous, mes chères brebis; ou bien derrière la bergerie, afin que je puisse toujours entendre la voix de mes chiens.
„Tu leur diras cela; ensuite tu placeras au chevet de ma tombe une petite flûte de hêtre aux accents d'amour, une petite flûte en os aux sons harmonieux, une petite flûte de sureau aux notes passionnées; et quand le vent soufflera à travers leurs tuyaux, il en tirera des sons plaintifs, et soudain mes brebis se rassembleront autour de ma tombe et me pleureront avec des larmes de sang.
4. „Mais garde-toi de leur parler du meurtre... dis-leur seulement que j'ai épousé une belle reine, la fiancée du monde; dis-leur encore qu'au moment de notre union une étoile a filé; que le soleil avec la lune ont tenu la couronne sur ma tête; qui j'ai eu pour témoins les pins et les platanes des forêts, pour prêtres les hautes montagnes, pour orchestre les oiseaux, des milliers d'oiseaux, et pour flambeaux les étoiles du firmament.

5. „Qui de vous a connu, qui a vu un jeune et beau berger dont la taille svelte passerait par une bague? il a le visage blanc comme l'écume du lait; sa moustache est pareille à l'épi des blés; ses cheveux sont comme la plume du corbeau et ses yeux comme la mûre des champs..."

Ballades et Chants populaires de la Roumanie (Principautés Danubiennes) Recueillis et traduits par V. Alecsandri avec une introduction par M. A. Ubicini, Paris, E. Dentu, Libraire-éditeur), 1855, pp. 3—5.

b

La Brebis
(Text publ. de Michelet)

1. Sur la pente d'une colline,
la bouche du Paradis,
S'acheminent,
Descendent dans la vallée
trois troupeaux
avec trois pasteurs:
l'un est Moldave,
l'autre Transylvain
et l'autre Ardelain (sic!)
. . . .
2. Mais gentille brebis
à la blanche toison
depuis trois jours
ne cesse de se lamenter,
l'herbe lui deplaît.
. . . .
Ecoute, mon ami,
rassemble ton troupeau
près du ruisseau
où l'herbe est pour nous
et l'ombre pour vous.

Appelle aussi un chien.
le plus robuste,
le plus courageux,
car au coucher du soleil
vont t'assassiner
le pasteur Transylvain
avec l'Ardelain.
. . . . . .
3. Toi, tu placeras à ma tête
petite flûte en hêtre,
la voix de l'amour!
petite flûte en os,
la voix plaintive!
petite flûte de sureau,
la voix toute flamme!
le vent soufflera,
en elles poussera,
les brebis s'assembleront
et me pleureront
avec des larmes de sang.

c

La Petite brebis
(Text atribuit lui Odobescu)

1. Au pied d'une montagne
dans une porte du paradis
Voilà que viennent sur la route
et descendent la vallée
trois troupeaux d'agneaux
avec trois petits pâtres;
l'un est Moldave
l'autre est Hongrois
et l'autre est Vrantchien.
. . . .
2. Mais cette petite brebis
à la laine soyeuse
depuis trois jours
ne ferme plus la bouche
et l'herbe ne lui plaît plus.
. . . .
Mon cher berger,
Mène tes brebis de ce côté—là,
Près du noir bosquet
Car il y a là de l'herbe pour nous!
Maître, maître,
appelle aussi auprès de toi un chien
le plus brave,

le plus vigoureux,
car au coucher du soleil
veulent te tuer
le pâtre Hongrois
et celui de Vrantcha.
. . . .
3. Puis tu placeras à ma tête
Une flûte de hêtre,
Qui prie si doucement;
Une flûte en os,
qui joue si tristement,
une flûte de sureau,
qui joue avec feu!
Quand le vent soufflera,
il percera à travers elles,
et les brebis se rassembleront
et me pleureront,
avec des larmes de sang!

Fragmente publicate de Marin Bucur în *Manuscriptum*, nr. I, 1970, a. I, pp. 134—136.

d

(Le berger et Miora)

3 *Le berger*

Brebis à la riche toison, si tu es prophétesse, et s'il est vrai que je doive mourir dans ce vallon, tu diras à mes compagnos qu'ils m'enterrent près d'ici, derrière le chalet, pour que je puisse entendre encore les aboiements de mes chiens, et pour que je sois toujours près de vous. Et tu mettras près de ma tête ma flûte d'ivoire, dont le son est si tendre, ou ma flûte de tilleul, dont le son est si passionné, ou ma flûte de sapin, dont le son est si gracieux; et le vent viendra les caresser et tirer d'elles des accents plaintifs; mes brebis s'assembleront autour de ma tombe, et là elles pleureront des larmes de sang.

Les Principautés roumaines par M. D. Bolintineano, Paris, De Soye et Bouchet, imprimeurs-libraires, 1854, p. 48.

e

Mioritza (La petite brebis)

1 Le long d'une montagne à la pente fleurie,
D'où l'oeil embrasse au loin des coteaux enchanteurs,
Voici, joyeusement, descendre á la prairie
Trois grands troupeaux bêlants, conduits par trois pasteurs.
L'un est un jeune gars, habitant de la plaine,
Un pastoureau moldave, à ceinture de laine,
Qui, sur son chalumeau va chantant tout le jour
Mélancoliquement, des doïnes d'amour.
Les autres, montagnards aux visages farouches,
Aux jaunâtres sayons, aux chevelures rousses,

Antonin Roques, *Légendes et Doïnes*, Chants roumains. Imités de M. B. Alexandri (sic). Troisième édition. Paris, Alphonse Lemerre, éditeur, 1868, pp. 7—12.

f

L'Agnelle

1 Dans un pré verdi,
Site de paradis,
Au bas d'une colline,
Lentement cheminent,
Descendent d'en haut
Trois troupeaux d'agneaux,
Et d'un pas léger,
Trois jeunes bergers.
L'un est de Vrancie,
L'un de Moldavie,
L'autre du pays
De Transylvanie.

2 Mais la blonde agnelle,
Pourquoi pleure-t-elle?
Depuis trois jours,
Qu'as-tu, mon amour?
Agnelle joufflue,
Tu ne manges plus!
Quelle douleur as-tu?
Triste et solitaire,
Tu ne peux te taire
De quelle maladie,

Souffres-tu, chérie?
Mon maître gentil!
Fais venir ici
Toutes tes brebis.
L'ombre du bois
N'attend que toi;
Il y a de quoi paître.
Mon maître, mon maître,
Fais venir aussi
Un chien hardi,
Mais le plus fidèle,
Brave et fraternel,
Car, vers le coucher,
Les cruels bergers
Veulent te tuer!
3 Agnelle frisée,
Si tu es une fée,
S'il faut que je meure
Sur le champ de fleurs,
Dis aux deux pasteurs
Qu'ils m'enterrent ici,
Près de mes brebis.
Que je vous écoute
Près de moi, toutes,
Etant à l'abri
De la bergerie;
Que je dorme sans fin,
Près de mes chiens.
Et, près de ma tête,
Agnelle, que tu mettes
Chalumeau de hêtre
Qui plaindra mon être!
Un en os qui chante
D'une voix dolente
Et un chalumeau
Tendre de sureau!
Le souffle du vent
A travers passant,
Mes tendres moutons
En se ramassant
Me déploreront
Aux larmes de sang.
4 Mais, qu'ils m'ont tué,
Garde le secret.
Dis-leur, sans détour,
Qu'éperdu d'amour
Pour une belle princesse,
La fière déesse
Du monde entier,
Je l'ai épousée.
Qu'aux noces de ton maître,
On vit disparaître,
Merveille nuptiale,
Une belle étoile;
Que la lune d'argent,
Le soleil brillant
Tinrent sur nos têtes
Couronne de fête;
Que les hauts sapins,
Les érables fins,
Furent nos compagnons;
Prêtres, les grands monts;
Chanteurs, les oiseaux;
Mille astres, flambeaux.
. . . .

5 Un jeune berger
Tendre et fluet;
Son teint rappelait
L'écume du lait;
Sa moustache dorée,
Blond épi de blé;
Ses cheveux tout beaux,
Plume de corbeau;
Ses yeux charmants,
La mûre du champ!
. . . .

Trad. Grigore Sălceanu,
Tomis, III (1968), nr. 5.

g

L'Agnelette

1 Oyons, oyons,
Au loin sur les monts,
Cornes et clochettes,
Trois bergers en tête,
Leurs grands cors cornant,
Brebis dévalant
Chemins broussailleux
Aux sentiers nombreux.

Descentes, montées,
Escarpes, vallées,
Par long jour d'été,
Dès l'aube voilée
Jusqu'au rauque chant
Du coq déchirant
L'air du jour levant.
Par un ciel de trêve,
Sur un pan de rêve,
Voici trois troupeaux
Et trois pastoureaux:
L'un s'en revenant
Du soleil couchant,

L'autre du midi,
L'autre, enfin, d'ici,
Du pays-joli
De la Moldavie.
. . . .

2 Or icelle agnelle,
Blanche jouvencelle
De deux ans à peine,
Coeur gonflé de peine,
Voilà que depuis
Trois jours et trois nuits
Guère ne s'est tue
Ni herbe lui plût (sic!)
— Agnelle, qu'as-tu?
Malade te sens?
L'herbe de ces champs
Te paraît amère,
Agnelette chère?
— Maître, ô, mon maître,
Fais de suite paraître,
Appelle sur l'heure
Ton chien le plus fier
Ton chien le plus frère!
Car tes deux amis,
Tes deux ennemis,
Voilà qui s'unirent
Et tous deux d'ourdir
De te faire mourir
Au soleil couchant,
Au jour finissant,
Quand l'ombre viendra
Par ses longs bras
Sur monts et ruisseaux
Et tous les agneaux,
Toutes les brebis
Seront endormis...
3 — Agnelette, chère,
Et un brin sorcière,
Si jamais je dois
Mourir ici-bas
De méchant trépas,
Dis à mes amis,
A mes ennemis,
Dis-leur qu'ils m'enterrent
Près mes soeurs et frères,
Près ma bergerie,
Parmi mes brebis.
Du bercail prochain
J'entendrai mes chiens
Point ne serai seul
Parmi mes tilleuls
M'envoyant l'écho
Du jeu des agneaux...

Quand m'auront tué
Pose à mon chevet
Fifrelet de pin
Moult chante chagrin,
Fifrelet d'osselets,
Son chant enflammé,
Fifrelet de frêne
Moult chante ma peine.
Par leur glas le vent
Soufflera doucement,
Toutes mes brebis
Accourront ici,
Toutes se serrant
Près de moi céans,
Ma tombe mouillant
De larmes de sang

4 Mais leur diras vrai
Que me mariai,
Que je pris pour femme
Très royale dame
De douceur profonde,
Fiancée du monde.
Qu'à mes noces chut
Etoile des nues,
Que soleil le grand
Et la lune en blanc
Furent mes parrains
Par devers les Saints;
Ormes et érables
Convives à mes tables,
Frênes et sapins,
Hôtes de festin;
Les montagnes grises,
Mes prélats d'église;
Mille astres là-haut,
Cierges, chandelettes,
Et ponts de fleurettes...

5 Qui me l'a connu,
Gentil pastoreau
Mince comme anneau?
Son visage blanc,
Comme lait crêmant,
Son cheveu si beau
Comme bleu corbeau,
Les grands yeux luisants
Comme mûres des champs.

h

L'Agnelette

4 A ces noces-là
Une étoil'fila,
Lune et soleil m'ont
Couronné le front,
Erabl' et sapins
Furent au festin,
Les cimes des monts
Ont béni l'union,
Oiseaux par milliers
Vinrent pour chanter
Et au ciel là-haut
Luirent mes flambeaux!
. . . .

Fragment inserat în „*Avant-Propos*" de M. Holban, la: Ov. Densușianu, *Florilège des chants populaires roumains*, traduit par Mlle M. Holban. Paris, Droz, 1934, p. VIII.

СРАВНЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДОВ *МИОРИЦЫ*

(Резюме)

Сравнены с подлинником и между собой восемь французских переводов румынской поэмы, опубликованных в стране и за границей в период 1855—1968 гг.

Одной из констатаций, выделяющихся из сравнительного исследования существенных моментов баллады (изложение обстановки и описание действующих лиц, обнаружение заговора, завещание и портрет пастуха, его аллегорическая свадьба), является мысль, которая может быть выведена и априори: предварительным условием хорошего перевода — если отвлечься от таланта или гения переводчика — является углублённое знание двух лингвистическо-поэтических систем, из которой и на которую переводится, а также двух народов, которым переводчик служит посредником. Другая констатация, более узкого характера, следующая: наиболее удачным из вариантов *Миорицы* кажется тот вариант, который, используя все средства французского языка — не опуская архаизмов, столь пригодных для восстановления обстановки „старинной песни" — для осуществления в высшей степени семантико-аффективной равноценности, может в то же время воспроизвести с наибольшей верностью просодическую форму подлинника: размер и ритм стиха, иногда выразительно модулированные, суггестивную мелодику.

Наконец, это аналитическое сравнение позволяет сделать вывод, что несмотря на вопросы, которые ставит воспроизведение невыразимого и специфики различного происхождения, перевод стихотворения является возможным, постоянно способным к совершенствованию, никогда совершенным. Французские переводы *Миорицы* являются асимптотическими приближениями подлинника.

COMPARAISON DE QUELQUES VERSIONS FRANÇAISES DE *MIORITZA*

(Résumé)

On compare avec l'original et entre elles huit traductions du poème populaire roumain parues en Roumanie ou à l'étranger entre 1855 et 1968.

Une première constatation qui se dégage de l'étude comparée des moments essentiels du poème (exposition du cadre et des personnages, dévoilement du complot, testament et portrait du berger, ses noces allégoriques) est une idée également déductible *a priori:* la condition préalable d'une bonne traduction — abstraction faite du talent ou du génie du traducteur — est la connaissance approfondie du

système linguistique et poétique dont on traduit et surtout de celui où l'on traduit, de même que la connaissance des deux peuples auxquels le traducteur sert d'interprète. Une autre constatation, plus limitée au cas étudié, c'est que la plus réussie des versions de *Mioritza* paraît être celle qui, ayant employé tous les moyens dont le français dispose — sans omettre les archaïsmes si aptes à recréer l'atmosphère d'une vielle ballade — pour réaliser le maximum d'équivalence sémantique et affective, réussit à reproduire aussi, avec la plus haute fidélité, la forme prosodique de l'original: mesure et rythme du vers, parfois expressivement modulés, sonorités suggestives.

Enfin cette confrontation analytique permet de conclure que, malgré les problèmes que posent l'ineffable et le spécifique de diverses origines, la traduction d'un poème est une opération faisable, indéfiniment perfectible et jamais parfaite. Les quelques versions françaises de *Mioritza* sont autant d'asymptotes de l'original.

LOCUL NEGAȚIEI ÎN TOPICA LIMBILOR ENGLEZĂ, GERMANĂ, FRANCEZĂ, ROMÂNĂ ȘI LATINĂ

RICHARD LANG

Scopul prezentului studiu nu este înșirarea tuturor locurilor posibile pe care le poate ocupa negația în topica limbilor engleză, germană, franceză, română și latină, ci doar *locul negației în raport cu verbul conjugat,* fiindcă în acest raport există *o topică fixă* care diferă de la limbă la limbă, dar nu este supusă, în cadrul aceleiași limbi, voinței sau predilecției vorbitorului.

Din punctul de vedere logic, negația este o „privatio", fiind exprimată prin: engl. „not", germ. „nicht", fr. „ne... pas", rom. „nu", lat. „non". Cu cît de mică este această particulă, cu atît de importantă ni se pare deosebirea dintre limbile aici tratate, în ceea ce privește poziția negației *în fața* sau *în urma* verbului conjugat. Comparîndu-se cele cinci limbi de mai sus, se observă că, în limbile engleză, germană și franceză, negația se așază *în urma* verbului[1], pe cînd în limbile română și latină apare *în fața* verbului. Se spune deci:

engl. he is → not writing, sau: he does → not write,
germ. er schreibt → nicht,
fr. il n'écrit → pas,

dar:

rom. nu scrie, lat. non scribit.

Cum se poate explica această deosebire de topică? Ea nu se poate explica prin împărțirea general recunoscută a limbilor în limbi germanice și limbi romanice, deoarece limba *franceză* — deși o limbă „romanică" — așază negația „pas", „aucun", „rien", „jamais", „personne", etc. *în urma* verbului conjugat — la fel ca limbile „germanice": engleză și germană.

Pentru a putea găsi o explicație pentru această deosebire de topică, credem că va trebui să recurgem la un termen luat din psihologia limbii, anume la termenul de *„tensiune"*. Limbile engleză, germană și franceză se caracterizează, în general, printr-o tensiune mai mare, decît limbile

---

[1] Și chiar la sfîrșitul propoziției, la o anumită intenție a vorbitorului.

română și latină. Este vorba de faptul că, în primul grup de limbi, factorul principal este de obicei anunțat printr-un (sau prin mai mulți) factori de mai puțină importanță, ivindu-se o *tensiune înspre factorul principal.*

În această ordine de idei se încadrează:

— articolul hotărît *proclitic,*
— *antepunerea* atributului adjectival (înaintea substantivului),
— antepunerea obligatorie a unui *pronume personal* la cazul Nominativ, în fața verbului conjugat,
— antepunerea lui *„it“ introductiv* (germ. „es“, fr. „il“) la începutul expresiilor impersonale,
— *postpunerea negației* în urma verbului conjugat, pe considerentul că, într-o propoziție negativă, factorul principal este tocmai *negația.*

În ceea ce urmează, vom încerca să întărim, prin exemplificare, teza de mai sus:

1. În limba *engleză,* în propoziția negativă apare întotdeauna un verb auxiliar; *acesta* este verbul conjugat și, deci, negația se pune în urma *acestuia.* Rezultatul este aceeași topică, ca și în limba *germană,* la orice predicat compus, de exemplu:

engl.
he can → not write[2],
germ.
er kann → nicht schreiben,
fr.
il ne peut → pas écrire,
dar:
rom.
nu știe să scrie,
lat.
non scit scribere.

În limba engleză modernă se obișnuiește contragerea verbului auxiliar cu negația — aceasta datorită caracteristicii generale a limbii engleze de a contrage, la pronunțare, un cuvînt polisilabic pe cît se poate într-o *singură* silabă (îndeosebi silaba de rădăcină); dar și la această formă prescurtată *„n't“,* negația, în orice caz, este așezată în urma verbului auxiliar, deci:

engl. he can't (he shan't, he won't, etc.) write, dar nicidecum: he n't can, he n't shall, sau ceva asemănător.

2. Limba *franceză,* în toate cazurile, nu cunoaște decît *negația dublă,* după părerea noastră din următoarele motive:

a) Proveniența limbii franceze din cea latină condiționează așezarea lui „ne“ *în fața* verbului conjugat;

---

[2] Convenția actuală de scriere este „cannot“.

b) tensiunea inerentă limbii franceze moderne cere totuşi poziţia negaţiei *în urma* verbului: astfel se ajunge la o dublă negaţie, chiar şi acolo unde limba română (în propoziţia simplă) şi cea latină se mulţumesc cu o simplă negaţie, de exemplu:

fr.
il ne voit → pas,
dar:
rom.
nu vede,
lat.
non videt.[3]

Negaţia dublă există şi în limba *română,* atunci cînd este vorba de un obiect (complement) negativ; în asemenea cazuri limba română, datorită provenienţei ei din cea latină, mai păstrează şi negaţia *antepusă.* A se compara deci:

fr.
je n'écris → aucun livre,
rom.
nu scriu → nici o carte,
cu negaţia *simplă* din limbile engleză şi germană:
engl.
I write → no book, sau:
I do → not write any book[4],
germ.
ich schreibe → kein Buch.
Tot astfel:
fr.
je ne vois → personne,
rom.
nu văd → pe nimeni,
dar negaţia simplă:
engl.
I see → nobody, sau:
I do → not see anybody,
germ.
ich sehe → niemanden,
lat.
video → neminem, sau:
neminem video.

[3] Gramaticile franceze *constată doar* toate cazurile de negaţie dublă, dar *nu explică,* din ce cauză în limba franceză există o negaţie dublă; vezi *Grammaire Larousse du Français contemporain,* ed. a VI-a, Paris, 1964, p. 429; şi: Le Bidois, *Syntaxe du Français Moderne,* vol. II, Paris, 1968, p. 640 şi 662—664.

[4] În lb. engl., negaţia se aşază în urma verbului *conjugat;* în cazul al 2-lea, verbul conjugat este „*do*".

Şi în *propoziţia* *interogativă,* primul grup de limbi (engl., germ., franc.) aşază negaţia *în urma,* cel de al doilea grup (rom. şi lat.) însă *în faţa* verbului conjugat, de exemplu:

engl.
do you → not write?[5], sau:
don't you write? (adică: do → not you write?),
germ.
schreibst du → nicht?,
fr.
n'écris-tu → pas?, sau:
est-ce que tu n'écris → pas?,
dar:
rom.
(tu) nu scrii?,
lat.
non scribis?, sau: nonne scribis?;
sau cu alt *obiect (complement) negativ:*
engl.
do you see → nothing?, sau:
don't you see anything (do → not you see anything?),
germ.
siehst du → nichts?,
fr.
ne vois-tu → rien?, sau:
est-ce que tu ne vois → rien?,
rom.
nu vezi → nimic?[6],
dar:
lat.
non vides aliquid?, sau:
nonne vides aliquid? (fără negaţie dublă).

Aceeaşi deosebire dintre cele două grupuri de limbi (engl., germ., franc., pe de o parte; rom. şi lat. pe de altă parte), cu privire la locul negaţiei *în faţa* sau *în urma* verbului, există şi la *propoziţiile* *imperativ-negative,* deci:

engl.
do → not write! (don't write!),
germ.
schreib → nicht!,
fr.
n'écris → pas!,

---

[5] Verbul „*do*" este conjugat, nu „write"!

[6] Aici pronumele negativ „nimic" este aşezat *în urma* verbului (ca „rien" în lb. franceză), deoarece acesta este locul „normal" al unui complement direct. În orice caz, lb. română aplică o *dublă* negaţie, ca şi cea franceză — spre deosebire de lb. latină, fără ca necesitatea unei *negaţii duble* să fie îndeajuns explicată de *Gramatica Academiei Române,* vol. II, Bucureşti, 1966, p. 51 sq.

dar:

rom.
nu scrie!,
lat.
nē scrīpseris!

Principiul tensiunii formulat mai sus, duce la faptul că, în limba *germană*, o formă ca „nicht schreib!" este incorectă, tocmai datorită tensiunii care trebuie să crească înspre negație, deci forma corectă este „schreib → nicht!". Pe de altă parte, în limba *latină*, care nu cunoaşte această tensiune, negația poate fi substituită cu un *verb negativ;* dar şi acesta (ca şi particula negativă simplă) trebuie aşezat *în fața* verbului principal, deci:

lat. noli scribere!, care poate substitui forma sus-menționată: nē scripseris!

Întrebarea disjunctivă (engl. disjunctive question) se aşază la sfîrşitul unei propoziții enunțiative şi doreşte să găsească aprobarea interlocutorului la acest enunț, de exemplu:

engl.
you are glad, aren't you?,
germ.
du bist glücklich, nicht wahr?,
fr.
vous êtes heureux, n'est-ce pas?,
rom.
eşti fericit, nu-i aşa?,
lat.
felix es, an non?

Pe cînd, în toate limbile tratate, găsim o formulă stereotipă, limba *engleză* revine la verbul auxiliar precedent, dar în „calitatea opusă", anume în sens negativ atunci cînd enunțul a fost afirmativ, şi invers: în sens afirmativ atunci cînd enunțul a fost negativ, în primul caz adăugîndu-se deci negația „not" („n't"). Dacă propoziția enunțiativă nu conține nici un verb auxiliar, se întreabă cu „do", respectiv „don't", de exemplu:

engl.
you go to school, don't you?,
germ.
du gehst zur Schule, nicht wahr?,
fr.
vous allez à l'école, n'est-ce pas?,
rom.
mergi la şcoală, nu-i aşa?,
lat.
ad scholam vadis, an non?

În limba *engleză* se pune doar verbul auxiliar, fără ca verbul principal sau numele predicativ să mai fie amintit; de aceea, acest verb au-

xiliar este purtătorul unei *tensiuni* foarte mari, care s-ar putea exprima grafic în felul următor:

engl.
you are glad, aren't you → ? (lipsește: „glad"),
sau:
you go to school, don't you → ? (lipsește: „go").

Credem că este aceeași tendință spre *tensiune* care apare și la sfîrșitul unei *propoziții principale adversative,* de exemplu:

engl. he is not writing, but I want him to → (lipsește: „be writing"),
germ.
er schreibt nicht, aber er sollte → es,
fr.
il n'écrit pas, mais il faudrait (écrire),
rom.
nu scrie, dar aș dori să scrie,
lat.
non scribit, sed eum scribere volo.

Precum se vede, și la propoziția adversativă (ca și la întrebarea disjunctivă), limba *engleză* este aceea care, la sfîrșit, arată tensiunea cea mai mare, prin faptul că nu se mai pronunță numele predicativ, dar se „tinde" spre acesta, prin prepoziția *„to"*. În mod normal, o prepoziție atrage după sine un substantiv (sau alt„nomen"); deci după *„to"*, acest „nomen" este subînțeles, iar prepoziția „to" devine astfel purtătoarea unei tensiuni mai evidente decît verbele modale „sollte", respectiv „faudrait" din limbile germană, respectiv franceză.

În concluzie, credem a fi în măsură să afirmăm că, în cele cinci limbi tratate, locul negației în fața sau în urma verbului conjugat depinde de *tensiunea* inerentă acestor limbi. Limbile *engleză, germană* (și în bună parte și cea *franceză*) prezintă o *tensiune vădită spre factorul principal* care, într-o propoziție negativă este tocmai *negația:* de aceea, aceste limbi o așază *în urma* verbului conjugat. Pe de altă parte, limbile *română* și *latină* așază negația *în fața* verbului conjugat, datorită unei topici general valabile în aceste limbi, anume de a enunța *mai întîi factorul principal,* urmat apoi de cei secundari — o teză care ne propunem s-o abordăm într-un studiu ulterior.

МЕСТО ОТРИЦАНИЯ В ТОПИКЕ АНГЛИЙСКОГО, НЕМЕЦКОГО, ФРАНЦУЗСКОГО РУМЫНСКОГО И ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКОВ

(Резюме)

Автор изучает положение отрицания по отношению к спрягаемому глаголу в пяти рассматриваемых языках, причём у сложного сказуемого спрягаемым глаголом является вспомогательный (или модальный) глагол. Установлено, что в первой группе языков — английском, немецком и французском, отрицание обычно ставится *после* спрягаемого глагола, в то время как в румынском и латинском языках оно ставится *впереди*. Автор объясняет это с помощью термина, взятого из психологии языка, а именно посредством термина

напряжение, формулируя принцип *напряжения к главному фактору*, принцип, которому подчиняется вся топика первой группы языков. В отрицательном предложении главным фактором является как раз *отрицание*, которое, следовательно, в английском, немецком и французском языках ставится *после* спрягаемого глагола. В *румынском* и *латинском* языках, постановка отрицания перед глаголом сообразуется с топикой, вообще приемлемой в этих языках, а именно — изложение *в первую очередь главного фактора* (напр. постановка имении существительного перед именем прилагательным).

Автор рассматривает повествовательно-отрицательное, вопросительно-отрицательное и повелительно-отрицательное предложения, дизъюнктивный вопрос, а также *двойное отрицание*, последнее, существующее лишь во французском и румынском языках. Здесь, спрягаемый глагол (вспомогательный или модальный) находится между двумя формами отрицания; и для этого, автор пытается привести объяснения как из области этимологии, так и из области психологии языка.

THE TOPICS OF NEGATION IN ENGLISH, GERMAN, FRENCH, ROMANIAN AND LATIN

(Summary)

This paper is limited to topics: negation — verb, in the five languages mentioned above. It is stated that in the first group of languages: English, German and French, negation *follows* the conjugated verb — in a compound predicate, the "conjugated" or "inflected" verb being the auxiliar or modal verb. The author tries to explain this topics by a term taken from Psycholinguistics, i.e. by the term of *"tension" toward the primary*, in a negative sentence the "primary" being just negation; therefore it is placed *after* the inflected verb. On the other hand, in Romanian and Latin negation *precedes* the inflected verb, according to a general principle working in these languages: *the "primary" is uttered first* (e.g. Noun precedes an Adjective).

The author is dealing with negative statements, with interrogative-negative and imperative-negative sentences, with disjunctive questions as well as with the *double negation* extant only in French and Romanian, the first negation hereby preceding, the second one following the inflected verb. For Double Negation, the author is trying to give reasons from the field of Etymology, as well as from that of Psycholinguistics.

BASMUL SIMBOLIC
CA EXPERIENȚĂ PREDILECTĂ A FEERICULUI ROMÂNESC

SERGIU PAVEL DAN

Care factor determină cu prioritate fizionomia așa-numitului „basm cult“? Structura sensibilității autorului, atributele fundamentale ale culturii poporului respectiv sau estetica vremii în care apare? Pusă problema în terminologia noului limbaj critic: stratul particular biografic, cel antropologic sau cel social-istoric? Ca și în cazul fantasticului propriu-zis, un răspuns categoric întîmpină mari dificultăți.

Contes de ma mère l'Oye (1695), bunăoară, cunoscuta colecție a lui Charles Perrault, se detașează vizibil prin luminozitate și transparență, prin tendința de a simplifica țesătura epică și caracterele. Să fie oare aceasta pecetea clasicismului veacului Regelui Soare, sau e preferabil să acordăm importanța cuvenită faptului că spiritul francez este înclinat, dincolo de fruntariile unor curente literare, spre ordine și limpiditate?

Dilema subzistă, în termeni identici, și în cazul basmelor fraților Grimm (1812) — particularizate, dimpotrivă, prin peisaje păduroase și sumbre, prin apropierea fabulosului de apele subterane ale superstiției, printr-o anumită tentație a misterului chiar (ceea ce face ca termenul „feeric“ să fie, oarecum, impropriu aici). Hotărîtor este, acum, romantismul momentului, halucinat și neliniștit, sau propensiunea nordică spre goticul terifiant (constatabilă adesea pînă și astăzi în poveștile germane oferite copiilor?).

Din acest unghi de vedere, care este conjunctura revirimentului feeric românesc?

Apelînd la istorie, ne amintim că, după *Walachische Märchen*, apărute la Stuttgart în 1845 din inițiativa fraților Schott, și a unei înmănuncheri de povești de mai mică circulație a timișoreanului E. Stănescu Arădanu, întîia încercare de răsunet de a valorifica, la noi, folclorul epic aparține lui N. Filimon. În 1862, el publica *Roman Năzdrăvan*, însoțindu-l cu o celebră invitație adresată literaților vremii de a-și apropia acest patrimoniu „de mare necesitate pentru istoria și literatura limbii noastre“ — îndemn pe care-l vor servi mai apoi antologiile alcătuite de Petre Ispirescu, I. C. Fundescu, D. Stăncescu și I. Pop Reteganul.

Ne găsim, așadar, în a doua jumătate a veacului trecut, — iar urmarea a fost preferința evidentă a scriitorilor români pentru o alcătuire aparte a feericului, anume: *basmul simbolic.*

Care sînt așadar datele esențiale ale acestei modalități epice?

La originea plăsmuirilor de acest fel trebuie căutate mai întîi tiparele mitului, adică ale unei relatări cosmogonice de tipul: *cum a luat naștere* sau *de ce are însușirile cunoscute* cutare ființă sau lucru.

Problema surselor mitice ale basmului reprezintă o preocupare mai veche a etnologilor. Punctul de plecare al unor cercetători ca Jan de Vries, W. E. Peuckert a fost realitatea unor vădite similitudini între cele două domenii. La originea basmului — ajuns de multă vreme în conștiința publică cea mai senină literatură de amuzament — a fost identificată cu drept cuvînt structura unui scenariu inițiatic, în cuprinsul căreia relatarea victoriei eroului asupra tuturor obstacolelor fabuloase întîlnite în cale (monștri, enigme de dezlegat, munci supraomenești de îndeplinit) presupunea o gravitate și, în același timp o credibilitate magică specifică. Condiția transformării mitului în „dubletul său facil", adică în basm, a fost treptata desuetudine a acestui caracteristic sentiment al sacrului, ceea ce a răpit basmului inițiala sa componentă esoterică.

Situîndu-se în această descendență, basmul de intenție simbolică — vom spune de pe acum — marchează o tendință acuzată de desacralizare chiar în raport cu . . . feericul obișnuit.

Observația rămîne valabilă și în ceea ce privește mutația suferită de basmul simbolic în raport cu cel de al doilea antecesor al său, legenda.

Încetînd să mai creadă în originea fabuloasă a tuturor lucrurilor (creștinismul antipanteist a avut o contribuție importantă în acest sens), oamenii și-au păstrat interesul pentru eposul de senzație supranaturală, căutîndu-l însă în altă parte. Dogmele bisericii „raționalizau" revelația miraculosului, fixînd-o în timpurile biblice sau în instanța viitoare a vieții de apoi. În schimb, Evul Mediu, prin chiar obscurantismul său, constituia un permanent ferment al închipuirilor care își permiteau să apropie în spațiu și timp întîmplările de dincolo de fire. Pe treapta receptivității generale, locul mitului îl va lua, atunci, eposul legendar — ceea ce echivalează cu preferința pentru o altă schemă epică: *povestea omului care* (a luat cunoștință cu o realitate extranaturală).

Eretică în esență (cel puțin în relație cu concepțiile ecleziastice), spre deosebire de mitul exemplar și deci „ortodox", legenda pune în discuție pentru prima oară problema insolitului. Tradiția despre Faust este unul din exemplele cele mai grăitoare. Ea narează o experiență atribuită unui personaj, presupus a fi trăit cu adevărat într-o anume epocă istorică.

Pregnanța aceasta ontologică, rezultată dintr-o raportare mai directă la datele realului, explică — independent de prelucrările literare — și viabilitatea ecoului public al legendelor.

Basmul simbolic se va constitui ca un moștenitor *alexandrin* nu numai al acestor două moduri narative, dar și al feericului însuși, ca un *anti-basm.* Reținute strict formal, relatările cosmogonice mitice, ca și

istorisirile legendare, se vor preface în nişte ficţiuni sceptic-bonome — a căror ţintă aminteşte izbitor dialogurile lui Lucian de Samosata, acel grec amator de paradoxuri care avusese memorabila idee de a pune pe zei să discute despre inexistenţa zeilor...

Se înţelege astfel de ce, în literatura română (precum, de altfel, pretutindeni) această specie apare sub egida realismului clasicizant. Atenţia acordată contururilor vieţii contingente va creşte deci proporţional cu minimalizarea fabulosului, atenuat chiar şi în comparaţie cu poveştile curente. Basmele simbolice demarează, de aceea, frecvent, în tonuri nuvelistice: cadrul este atent determinat spaţial şi temporal (mergînd pînă la plasarea acţiunii în localităţi binecunoscute), personajele au verosimilitate romanescă. Într-un asemenea spaţiu controlabil se iveşte fabulosul feeric; dar spre deosebire de tărîmul legendar, mai sus avut în vedere, tema *omului care*... nu mai comportă aici vreun element insurgent sau măcar surprinzător. Dimpotrivă: apariţia supranaturalului pare a fi pusă la cale tocmai pentru a i se dovedi inconsistenţa. De unde şi preferinţa caracteristică pentru motivul competiţiei dintre om şi vreunul din vizitatorii (dracul sau moartea, de pildă) sosiţi de pe celălalt tărîm — cîştigul de cauză avîndu-l, fireşte, de fiecare dată, primul[1].

Mai mult decît alte sectoare ale feericului, basmul simbolic vizează deci solul ferm al acestei vieţi. De aici îşi extrage substanţa adevărurilor de observaţie morală sau socială cu al căror tîlc îşi identifică mesajul. Fabulosul e doar un pretext, o anecdotă, asemănătoare generic cu povestea lui Asmodeu, diavolul şchiop care ridică acoperişurile caselor Madridului. O dată propusă, funcţional, această „glumă", interesează ceea ce se poate descoperi în interiorul locuinţelor, cu alte cuvinte realităţile pe care oamenii ar vrea să le ascundă.

Alături de convenţia fabulosului şi de aspectul moral (nu neapărat etic) insinuat, specia în discuţie include în consecinţă, uneori, şi o a treia secţiune: reconstituirea naturalistă a moravurilor, a chipului de a gîndi şi vorbi al unui mediu dat, realizată bineînţeles tot în scopuri ironice (a se vedea, pe această pîrtie, caragealianul *Kir Ianulea)*.

Poveste pentru oameni mari, plăsmuirea de acest tip nu este preocupată atît de concluzia cuminte, potrivit căreia binele învinge întotdeauna răul, cît de nişte moralităţi particulare nu o dată caustice şi strecurate „piezis" (femeia e mai vicleană ca diavolul — de pildă, în basmul mai sus amintit). De aceea nici protagoniştii săi nu vor mai fi nişte feţi frumoşi, învăscuţi cu toate calităţile, ci nişte muritori de rînd, dar cu atît mai simpatici. Sub raport tipologic primează acum personajul fals-nătîng (al cărui prototip e Păcală), metamorfozat în tot atîtea chipuri la: Negruzzi *(Toderică)*, Eminescu *(Călin Nebunul)*, Creangă *(Dănilă Prepeleac* şi *Ivan Turbincă)*, Slavici *(Păcală în satul lui)* şi Caragiale *(Cănuţă om sucit)*. Epicureici, maniaci, mucaliţi sau chiar vicioşi, ei dezarmează în schimb pe oricine, prin isteţime şi bunătate. Adevărata emblemă a basmului sim-

---

[1] Cf. I. C. Chiţimia, *Un motiv folcloric universal: dracul-slugă*, în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Edit. Minerva, 1971, p. 228.

bolic este așadar elogiul umanist al vieții cu umbrele și luminile ei, elogiu citit însă printre rînduri deci încă o dată insinuat, implicit sau latent — de unde și epitetul *simbolic*, cu care denumim specia.

S-ar părea — în ce ne privește mai îndeaproape — că ne găsim în fața celei mai tranșante negări a fantasticului, inițiată de către domeniul feeric. Într-adevăr, lucru știut este că și ficțiunea insolită avansează o competiție între existența noastră obișnuită și ceva ce ne scapă, care poate să fie „de dincolo". Întrecerea e montată însă cu scopul de a ne zdruncina cvietudinea, prin urmare, exact la antipodul basmului simbolic care aduce diavolul și moartea în scenă pentru a-i preface în niște personaje de operetă. Nu este astfel de mirare că acesta din urmă a ajuns cîteodată a fi anexat, ca formulă literară, de alte teritorii beletristice. (Exemplu vestit, de preluare a manierei mitic-cosmogonice, este debutul romanului *Baltagul:* „Domnul-Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea a pus rînduială și semn fiecărui neam" ș.a.m.d.).

Dimpotrivă: alți autori vor prefera să angajeze într-un sens invers disponibilitățile proteice ale acestei structuri, încercînd realizarea unei fuziuni cu fantasticul — experiență care merită un interes cu atît mai întemeiat.

Să urmărim acum, în linii mari, avatarurile basmului simbolic — specie de o frapantă longevitate în literatura română.

Promotorul a fost Costache Negruzzi, acest pașoptist lipsit de vocația militantă, dar, de departe, cel mai înzestrat prozator al epocii. Cu al său *Toderică*, publicat în „Propășirea" — de pe urma căruia mărturisește, într-o notă la text, că s-a ales cu o... exilare din partea „Tartuffilor politici" — el stabilește neîndoios un model.

Predecesor al lui Ivan Turbincă, Toderică s-a impus ca o hiperbolică încarnare a poftei explozive de a trăi. Iubitor de vin și „desfrînat cît se poate" (ca unul care „nu se spoveduise de cînd era, și se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele"), tînărul boiernaș moldovean se face cunoscut deopotrivă printr-un har special pentru stos și banc, jocurile de cărți la modă. Patimile nu-l împiedică însă să fie îndatoritor, așa încît, în urma unei excelente ospitalități dovedite față de... Dumnezeu și apostoli, este răsplătit blagoslovindu-i-se, la cerere, trei lucruri: pomul din fața casei, un scăunel și, bineînțeles, cărțile de joc. Efectul e că eroul se va apuca să „pungească" după plac pe tovarășii de la masa verde, pe Scaraoțki la el acasă, moartea însăși neîntîrziind să intre în cercul păcălelilor lui (episodul morții amînate, imaginat mai tîrziu de V. Voiculescu, este aici prefigurat feeric).

Moralitatea sugerată se evidențiază așadar cu limpezime: bunătatea trebuie să cadă mai greu în cumpăna aprecierii unui om decît viciile sale — adevăr condimentat anecdotic-umoristic prin situația de complice al „șuleriilor" lui Toderică în care e prezentat Dumnezeu. Vizibilă este de asemeni tema întrecerii dintre om și forțele supranaturale potrivnice, concurs în care acestea din urmă apar surprinse de fiecare dată la strîmtoare. În sfîrșit, nelipsită e și o altă caracteristică a speciei: ancorarea aventurilor fabuloase într-un spațiu și timp controlabil; personajul, tră-

itor într-un Iaşi de la începutul celuilalt veac ştie, spre exemplu, cu certitudine, că, pentru a ajunge în iad, nu are decît să se repeadă pînă la Tîrgu Ocnii...

Remarcabilă prin justeţea stilului şi economia mijloacelor, *Toderică*, această bijuterie feerică a lui Costache Negruzzi stîrneşte o umbră de regret că prozatorul n-a perseverat pe acest drum deschis cu atîta aplomb.

Îi va reveni astfel lui Ion Creangă meritul de a demonstra marile resurse artistice ale basmului simbolic; căci este evident pentru orice cititor atent al humuleşteanului faptul că marea majoritate a poveştilor lui au această ţinută.

Elocventă, la el, înainte de toate e neobişnuita pregnanţă a elementului viaţă reală. O poveste ca *Stan Păţitul* bunăoară se parcurge cu toată consideraţia cuvenită unei excelente nuvele inspirate din lumea rurală. Problema e a însurătorii, „această poznaşă trebuşoară şi gingaşă în multe privinţi" — chestiune morală din nou, prin urmare, ce ţine de acumularea unei experienţe, de dobîndirea unei înţelepciuni. Şi o dată mai mult învăţătura servită are un caracter „neoficial", de vreme ce Creangă o formulează astfel: nevasta oricît „de bună şi blajină tot are o coastă de drac într-însa, care trebuie scoasă numaidecît, dacă ţi-i voia să ai femeie cum trebuie şi s-o duci cu dînsa pînă la adînci bătrîneţe." De altfel, întreaga fabulă se susţine pe osatura unei cunoscute ziceri populare despre holteiul tomnatec pe care — dacă n-a făcut pasul din proprie iniţiativă sau măcar la intervenţia unei babe — după treizeci de ani numai dracul îl mai însoară (care, aici, se numeşte Chirică). Tratat în maniera anecdotică caracteristică, fabulosul se individualizează, cu alte cuvinte, printr-un pronunţat aspect gnomic.

În această ordine de idei, Ibrăileanu avea deplină îndreptăţire să identifice în poveştile lui Creangă corespondenţe ale situaţiilor şi tipurilor din *Amintiri*[2], tot astfel după cum, mai tîrziu, Pompiliu Constantinescu va releva cu egală pertinenţă fiorul fabulos al realistelor *Amintiri din copilărie*.[3]

Reprezentative sînt apoi basmele lui Creangă atît prin frecvenţa competiţiei real-supranatural cît şi prin modul în care figurează personajele malefice dotate cu puteri mai presus de fire. Prostia incurabilă de care suferă aceste fiinţe le împiedică să devină cu adevărat nocive, obligîndu-le în unele cazuri să accepte, fără întîrziere, roluri subalterne, de slugi (dracul Chirică sau tovarăşii lui Harap Alb).

În schimb, expresia ireductibilă a adevăratului rău protagoniştii povestitorului o recunosc pe chipul semenilor lor. Isprăvile împieliţaţilor trimişi pe pămînt „să vîre vrajbă între oameni şi să facă pacoste" *(Stan Păţi-*

---

[2] G. Ibrăileanu, *Povestirile lui Creangă*, E.P.L., 1968, vol. B.P.T., I, p. 34—41.

[3] Pompiliu Constantinescu, *Ion Creangă*, în *Scrieri*, II, E.P.L., 1967, p. 338—347.

tul) sînt, de departe, mai benigne decît uneltirile Spînului, Împăratului Roșu, sau soacrei cu trei nurori, adică ale unor oameni.

Demnă de luare aminte, în acest sens, este figura Spînului, unul din cele mai puternice personaje ale literaturii noastre clasice, prin nimic inferior, ca relief, lui Lică Sămădăul sau Tănase Scatiu. Ceea ce se remarcă la el, mai întîi, este absența nu numai a puterilor năzdrăvane, dar și a impulsurilor bătăioase, proprii zmeilor sau mumei pădurii. Neavînd obișnuitul caracter prăpăstios-exploziv, răutatea lui impresionează cu atît mai mult prin *perseverență* — factor iterativ și intruziv, acționînd ca o piază rea. De altfel, în peisajul fabulos în care evoluează, prezența Spînului este cît se poate de stranie. De unde vine și cine este acest personaj, pe care-l urmărim în tentativa de a-și da o falsă identitate? Care ar fi explicația firii lui haine? „Să te ferești de omul roș iară mai ales de cel spîn" — îl sfătuiește craiul pe fiul său, la plecare, făcîndu-se, se pare, exponentul unei tradiții populare despre omul „însemnat". Numai că un asemenea indiciu nu înlătură aerul său rebarbativ, de *intrus* în teritoriile basmului. Zmeii, de pildă, sînt fixați în tradiția feericului ca posesori ai unor domenii pe care le vor cu orice preț „inviolabile" și ca maniaci ai demonstrației de forță. Spînul nu este însă fanfaron și nu are ticuri sau puncte vulnerabile — singura lui armă fiind puterea înrobitoare a unui jurămînt. În ipoteza că-l vom numi diavol, se observă numaidecît flagranta deosebire dintre dracii prostănaci și ridicoli ai celorlalte povești și acest demon-om, a cărui siluetă ne duce cu gîndul spre vedeniile gotice ale basmelor germane.

Iscoadă tenace (amănunt revelatoriu: atributul ubicuității e sugerat nu afirmat), ispită și personificare a fatalității potrivnice, acest Spîn este *adevăratul* și, totodată, *singurul personaj fantastic al lui Creangă.* Fabulosul hiperbolic este, desigur, copios reprezentat în *Harap Alb*. Dar mai mult ca oricînd interesul cititorului este captat, dincolo de secvențele cu ursul sau cerbul năzdrăvan, de înfruntarea dramatică dintre principiul uman al cinstei și o forță distrugătoare, simbol al răului universal. (Mesajul moral revine pe primul plan, oferit însă într-un registru mult mai grav.)

Tulburător poem despre destinul omenesc, *Povestea lui Harap Alb,* această culme semeață a basmului românesc constituie, într-adevăr, Odiseea *sui-generis* a poporului nostru.

De altfel, homerismul lui Creangă este una din afirmațiile curente ale istoriei noastre literare. Paralela trebuie acceptată însă în substanță și nu în contingența folclorică a unor motive (interesantă, desigur, în sine), cum este bunăoară asemănarea dintre scena furtului salăților și expediția lui Hercule în grădina Hesperidelor. Înrudiți sînt, mai cu seamă, acești doi poeți ai imaginației anonime prin tendința marcată de antropomorfizare și — pe această cale — de inerentă demitizare a universului feerico-legendar; căci așa cum Homer se arată ireverențios față de locuitorii Olimpului punîndu-le pe seamă toate metehnele oamenilor, și Creangă, la rîndul său, în spiritul basmului simbolic, se amuză pe socoteala solilor celuilalt tărîm atunci cînd le atribuie o jalnică îngustime de minte.

Dar mai presus de toate, comunitatea vocației, peste veacuri, a celor doi creatori constă în calitatea lor de rapsozi geniali ai unei conștiințe etico-artistice naționale.

Pe aceeași orbită se înscriu și poveștile publicate de către Ioan Slavici. Realismului său „poporal", în care recunoaștem întotdeauna optica unui gospodar ardelean așezat, îi lipsea invenția verbală și detașarea umoristică a lui Creangă. În schimb atenția acordată de către proza sa factorului economic nu absentează din basmele lui — care lasă, de aceea, impresia unei anexe feerice a nuvelisticii. Spațiul vieții eroilor săi (al căror nume este preluat din cercul unei onomastici rurale comune: Florea, Costan, Petru, Ioanea, Florița ș.a.m.d.) va fi deci acela al unei gospodării cuprinse, precum se vede în această notație caracteristică din *Petrea prostul*: „A fost odată un om care era bogat de nu-și mai ținea seama bogățiilor. Avea ogradă largă de se puteau învîrti în ea de șapte ori cîte șapte care cu patru boi, iar împrejurul ogrăzii erau case cu lărgime, hambare și șure, grajduri și șoproane și fel de fel de alte olate; avea țarini întinse, vii și livezi, crînguri și fînețe; avea boi de jug și cai de ham o mulțime; vaci cu lapte cireadă întreagă, turme de porci, de oi și capre; nici că se poate spune ce n-avea, căci în belșug îi erau toate." Nu este de mirare că, lăsînd în urmă o asemenea stare, voinicii basmelor lui Slavici trebuie să se întrebuințeze nu numai împotriva zmeilor și Vîlvei pădurii dar și a... tîlharilor fugiți din „temnițele împărătești" ale Vienei...

În lipsa unei dispoziții reale pentru fabulos, Slavici va izbuti drept compensație într-un domeniu în care feericul e pur și simplu absorbit de real. Lucrul e constatabil cu deosebire în *Păcală în satul lui*. Fapt grăitor însă: depănînd isprăvile acestui personaj — creat anume parcă de imaginația populară pentru a servi necesitățile basmului simbolic — autorul *Marei* rămîne iarăși consecvent cu sine însuși. Păcală ne e înfățișat în situația unui ins dornic „să se facă și el om așezat, ca toți oamenii de treabă, să-și întemeieze casa lui, să-și agonisească o moșioară, — vorbă scurtă — să se astîmpere odată". Neputîndu-și totuși lăsa năravul, el se preface din Huțu într-un popă Tanda, de poveste.

Aprecierea aportului clasicilor, pe acest tărîm nu se poate dispensa de relevarea admirabilelor basme simbolice ale lui I. L. Caragiale.

Realist dotat cu geniul comicului și al caricaturii, autorul *Nopții furtunoase* s-a apropiat firesc de această regiune a detașării ironice față de fabulos. Este de presupus deci că, în mîinile sale, feericul — postură particulară a categoriei sublimului — va avea de suportat soarta oricărui „moft". Vaporoasele apariții din basme se vor transforma astfel în niște individualități vertebrate, a căror vitalitate este atît de pregnantă încît ai uneori senzația că ricanează pe seama atribuțiilor lor supranaturale funambulești.

Cînd citești de pildă primele pagini din *Kir Ianulea*, textul pare a fi o reminiscență a unei comedii în care măștile nu se mai numesc Dumitrache sau Spiridon ci Dardarot și Aghiuță. Aceeași ambianță de mahala bucureșteană, unde un alt jupîn, întîmplător „împăratul iadului" își pro-

bozește argatul leneș, de astă dată, cu o apostrofă asortată mediului: „Te dai coadei, ai?“ — pentru a-l trimite apoi, căprărește, la treabă.

Cercetătorii operei lui Caragiale au făcut distincțiile necesare, între izvoarele aflate la îndemîna scriitorului (Machiavelli, îndeosebi) și celebra compunere apărută în *Viața românească*. De la „arhidiavolul“ Belfagor, ambasador al lui Pluton pe pămînt, pînă la năstrușnicul Aghiuță pripășit într-un București fanariot, în calitate de bărbat „nici matuf, dar nici prea țîngău“, avatarul se poate, într-adevăr, echivala cu deosebirea dintre un basm simbolic de clasicitate renascentistă și altul de ținuta unei autentice nuvele de moravuri.

Moralitatea insinuată se cunoaște: femeia e mai tare ca diavolul; (prin divagare ironică, tema omului care a cunoscut pe necuratul se convertește deci în povestea dracului care a avut aface cu ... un alt drac mai mare). Dar acest vechi motiv gnomic apare eclipsat aici de grija autorului pentru culoarea istorică, pentru amănuntul pitoresc și expresiv. Mai mult chiar decît la Creangă, zonele feericului sînt inculcate de o pastă groasă de viață singularizată în spațiu și timp, cu oameni care mor de „hurducarismos“ (boală provocată de fatalitatea inversării consumului de fasole și ridichi), cu Marghioale indiscrete și Acrivițe isterice. Între cele trei secțiuni consacrate ale unui basm simbolic; planul feeric, cel moral și cel naturalist — ultimul are prioritate. Și satisfacția cititorului e să accepte această mistificare, această travestire a unei nuvele în toată regula într-o plăsmuire de aparență feerică.

Cele constatate mai sus își găsesc temeiuri de susținere atît în *Partea poetului* sau *Cănuță om sucit* — unde realitatea morală de generalitate umană deține locul privilegiat — cît și în *Abu-Hassan*, magistrală adaptare a mirificului celor *O mie și una de nopți*.

Este relevant să observăm că fabulosul lipsește cu desăvîrșire din această ultimă istorisire. Pe protagonist (unul din foarte puținele personaje caragealiene învrednicite de simpatia nedisimulată a autorului) îl cunoaștem într-o ipostază foarte omenească, de individ obosit de atențiile interesate ale amicilor. Abu-Hassan este, așadar, și el un „pățit“, un căutător de înțelepciune — schema epică concluzionînd, în descendența lui *Toderică* a lui Negruzzi același elogiu al ospitalității. Neîncrezător în oameni, dar vrînd totuși să dea satisfacție instinctului său social, personajul hotărăște să ospăteze zilnic în casa lui cîte un străin. Întîmplîndu-se ca unul din acești oaspeți ocazionali să fie, incognito, chiar califul Harun-Al-Hașid, intriga narativă se fixează asupra chipului în care luminatul stăpînitor a înțeles să-și răsplătească supusul. Mirajele izvodite pentru ochii uluiți ai lui Abu-Hassan (spectacole regizate de către un alt personaj), se păstrează în sfera exclusivă a unei realități plauzibile, vraja ajungînd, cu alte cuvinte o simplă „farsă“. *Abu -Hassan* se gustă, așadar, tot ca nuvelă realistă — remarcabilă fiind, în special, viabilitatea personajului titular, desprins parcă din cărțile populare, dar avînd și ceva din aerul unui mahalagiu bucureștean cumsecade.

Dar basmul simbolic îşi continuă existenţa şi în deceniile mai apropiate, chiar dacă mai arar cultivat. Între cele două războaie Victor Papilian, cu *Sufletul lui Faust* încearcă — nu fără succes — să reîntinerească specia, în linii mari respectînd însă tiparele consacrate. Cam în aceeaşi perioadă Ion Minulescu realiza — conştient sau nu? —, în *De vorbă cu necuratul*, o experienţă mai personală: aceea a unei nuvele fantastice formale, condimentată însă cu elemente ale acestei structuri. De fapt el nu era întîiul, tonul dîndu-l, în acest sens, tot Caragiale cu a sa *La hanul lui Mînjoală*, povestire în care graniţa dintre acceptarea magicului şi rictusul la adresa supranaturalului pare a nu exista.

Mai recent, frumoase basme simbolice a scris V. Voiculescu. În ţesătura de scoarţă înflorată a *Revoltei dobitoacelor*, de pildă, recunoaştem uşor liniile unui motiv mitic-cosmogonic, aşa după cum *Şarpele Aliodor* sau *Ciobănilă* apelează, în chip evident, la articulaţiile epicului legendar. Voiculescu era însă prea substanţial poet, pentru ca ironia latentă să nu cedeze, în aceste compuneri, locul duioşiei. Exploatînd aceste teritorii ale feericului, el trădează astfel inerenta tendinţă de a le transfera povestirii de factură baladescă, arie, fără îndoială, incomparabil mai convenabilă spiritului său romantic-contemplativ. Veritabila inspiraţie folclorică a poetului o ilustrează, în consecinţă, *Lostriţa* şi *Lacul rău*, istorisiri care nu mai au însă tăietura unor basme simbolice, străine fiind de orice înclinaţie de demitizare a filonului legendar.

Drept mărturie a perenităţii speciei, ne vom referi, în încheiere, la o naraţiune fantastică a lui Oscar Lemnaru, azi pe nedrept uitată: *Omul care şi-a vîndut tristeţea*, apărută în volumul *Omul şi umbra* din 1946.

Precum sugerează şi titlul, vom regăsi deci schema clasică a unei poveşti de rezonanţă legendară. „Omul care“ se cheamă acum domnul Ulrich, funcţionar cumsecade dar înăcrit de stereotipia ultramonotonă a existenţei. Abia spre vîrsta de şaizeci de ani viaţa îi rezervă prima surpriză, întîmplare evocată de autor ca petrecîndu-se astfel: „Din această pricină într-o noapte pe cînd se întorcea de la birou şi era încărcat cu fel de fel de registre, mape, fişe pe care le luase acasă pentru a le pune în ordine şi pe cînd cugeta la amara tristeţe a vieţii sale ieşindu-i în cale Satana, Ulrich se dădu cîţiva paşi înapoi, mută bastonul de pe braţul drept în mîna stîngă, scoase din cap pălăria tare şi se înclină respectuos cu vorbele: — „Scuzaţi! Eu nu am aface decît cu statul: sunt destui vrăjitori în oraş, duceţi-vă la ei!“ „Zeul compromis“ insistă totuşi oferindu-i, bineînţeles, obişnuitul pact, ale cărui clauze au aici următorul conţinut: „În schimbul veseliei, humorului, rîsului şi al bucuriei, pe care i le dau eu Satana imperatorul întunericului, Ulrich îmi dă mie pentru totdeauna uriaşa sa tristeţe. Recunoaştem prin acest act că ne despărţim conştienţi de bunurile noastre pe care anumite necesităţi ne silesc să le schimbăm. Semnat astăzi 13 sept. 19... în dublu exemplar“. Slujbaşul acceptă fără multe codiri, fapt ce obligă pe „Alteţa satanică“ să-şi felicite clientul în acest chip: „Pentru curajul pe care-l ai de a înfrunta toate poveştile ome-

nești: pentru îndrăzneala pe care o ai de a te răzvrăti împotriva acestui tată care-ți poartă de grijă de treizeci de ani și care se numește statul, pentru stropul de originalitate care ți-a îngăduit ca la această vîrstă să accepți un reviriment în cunoștințele despre univers, despre lume, despre morală și să primești o revoluție în cariera dumitale pentru toate acestea te voi răsplăti nebănuit". Promisiune respectată, desigur — Ulrich avînd de acum motive variate de voie bună: atît „mecanice" (de pildă, va arăta o sensibilitate exacerbată la gîdilat...) cît și materiale, familia lui fiind literalmente înveșmîntată în aur.

În raport cu ideea morală inculcată (iarăși antifilistină, cum vedem), funcționalitatea funambulescă a feericului este cît se poate de evidentă. Autorul cultivă cu succes paradoxul spumos, deviind ironic situațiile și formulele demonologice (legămîntul faustian este tradus în stil birocratic; apelativul lui Creangă, „mîrșăvia voastră" ajunge „excelență drăcească" ș.a.m.d.).

Cu toate acestea *Omul care și-a vîndut tristețea* nu se mărginește să reproducă schemele clasice. Iar aspectul inedit se învederează de îndată ce observăm mai atent chipul în care e mînuit elementul supranatural. Adus în scenă ca un ce normal (de unde și rezonanța comică), acesta e redimensionat pe parcurs de o manieră hoffmannescă. Observația se referă mai cu seamă la evoluția diavolului spiriduș, servitor al eroului (corespondent al caragealianului Aghiuță sau a lui Chirică din *Stan Pățitul*), a cărui siluetă microformă amintește pe *Klein Saches genannt Zinnober*. Caracteristică e imaginea zborului acestuia spre împărăția întunericului. Fără a mai fi expediat, ca de obicei în poveștile simbolice, episodul e înfățișat cu o voluptate a plasticii fantastice cum numai în literatura celebrului autor berlinez se mai poate întîlni. Textul merită a fi reprodus extensiv: „Geamul de la fereastra casei lui Ulrich crăpă din pricina flăcării coboldului care îndată ce ajunse afară, lasă să i se întunece culoarea, după ce degetele-i diafane apăsară cu o nespusă sprinteneală pe toată uluitoarea claviatură a unui curcubeu pe care zarea străbătută de ploaie și de soare nu l-a văzut niciodată. Acum era galben-roșiatic întocmai ca flacăra, acum curgeau în aripile-i imateriale stropi de aramă; drăcușorul înota în apele văzduhului ca o cometă în miniatură și de abia îl vedeai violet cînd pe nesimțite și totuși deodată își muia coada într-un verde care-i înfiora întregu-i trupșor ce se zbătea în țipete colorate. Dar mai era ceva ce nu se putea vedea cred, decît arareori pe lume; un simțămînt de fermecată admirație te copleșea la vederea unei stranii armonii dintre grațioasele mișcări și colorile în care se scălda drăcușorul; mișcările și colorile păreau unul și același lucru, născîndu-se unele dintr-altele, într-un chip și într-o ordine drăcească, dar pe care zeii nu le ar fi putut răsturna. Cînd, arămiul se prelingea de la cap spre coadă, trupul micului ambasador tresărea și către fiecare încheietură îi năvălea sîngele roșu care pe măsură ce devenea albăstrui picura balsam peste rănile acestui trup zguduit, ce prindea să dănțuiască în mișcări nobile și liniștite. Cînd se infiltra violetul care-și trecea stropii printr-o sită portocalie, atunci

mlădierea spiridușului se întovărășea cu un fel de profunzime, în perspectiva căreia nunțiul dracului biruia proporțiile neverosimile, devenind mare, peste tot întinsul cosmosului adîncit în noapte. Atunci, întreaga-i făptură străpunsă parcă de șueratul veșniciei, acoperea cu o mantie ne mai văzută lumea, care zăcea jos, nesimțitoare la grandioasa scenă a nălucilor de dincolo de ea".

Transferul fantastic hoffmannesc este foarte explicit: din figură pregnant antropomorfizată, cum l-am cunoscut în poveștile anterioare, diavolul devine aici o salamandră, un geniu al focului. Drept consecință: o corespunzătoare schimbare a raporturilor dintre real și supranatural. Secțiunea ultimă nu mai e minimalizată, cu toate că țelul autorului e analog celui urmărit de Negruzzi, Creangă sau Caragiale. Spre deosebire de înaintașii săi, Oscar Lemnaru nu ridiculizează însă, ci, dimpotrivă glorifică fabulosul, în care vede o revanșă a plenitudinii vieții, o proiecție a universalei și eternei nevoi de frumos.

Cu *Omul care și-a vîndut tristețea* avem prilejul de a consemna ipostaza unei neașteptate alianțe între basmul simbolic și nuvela fantastică propriu-zisă.

Este extrem de revelator să remarcăm că factorul catalizator al acestei fuziuni era Hoffmann. Reconsiderarea lui într-un produs al feericului modern — dovadă suplimentară a caracterului sincronic al fantasticului românesc — se explică cu ușurință. G. Călinescu a vorbit odată despre *Metafizica burlescă a lui Hoffmann (Scriitori străini*, E.L.U., 1967) încercînd prin această formulă să circumscrie întreaga operă a neliniștitului autor german. În ce ne privește declarăm a nu împărtăși reducția la un asemenea numitor comun a creației ctitorului fantasticului interior european. Incontestabilă e însă ironia romantică, corelativ atenuant al asperităților baroce ale fabulosului — atribut ce, mai degrabă sau mai tîrziu, era menit să inspire pe izvoditorii de povești pentru oameni mari. La noi o probează, paradoxal, pe la mijlocul veacului nostru, Oscar Lemnaru.

Dar împrejurarea constituie o excepție, întrucît — așa cum s-a văzut — basmul simbolic românesc își datorează suprema înflorire unor creatori a căror originalitate inimitabilă e indestructibil legată de marea lor specificitate națională.

Și acum o ultimă remarcă pe care credem a o fi făcut și cititorul: ce altceva reprezintă acest gen de povești dacă nu *corespondentul modern al romanelor populare?* Succesul său de public tot astfel se explică: la mijloc e aceeași nepieritoare plăcere a omului de a vorbi „în pilde" despre veșnicul nod gordian al existenței.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СКАЗКА – ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ ФОРМ КАТЕГОРИИ ФЕЕРИЧЕСКОГО

(Резюме)

Автор исходит из мысли о специфичности символической сказки, как одного из важных аспектов категории феерического в румынской литературе. Основная черта этой эпической категории состоит прежде всего в её ярко выраженном реалистическом характере.

Отсюда, открытое подчинение сказочного области общего опыта и новеллистическая склонность повествования. Феерическое приключение превращается, таким образом, в сверхъестественный *анекдот*, случившийся правдоподобному протагонисту, лишённому гиперболических свойств, характерных для героев народной сказки. Характерной темой является состязание между действительным и сверхъестественным, призванное способствовать торжеству жизни, с её тенями и светом. Символическая сказка стремится, следовательно, осуществить средствами феерического мораль, причём гномическая тенденция всё чаще имеет иронические оттенки. Автор рассматривает все эти аспекты в эволюционно-синтетической перспективе на материале сказок К. Негруцци, И. Крянгэ, И. Славича, И. Л. Караджале, В. Войкулеску, Оскара Лемнару.

THE SYMBOLIC FAIRY-TALE A FAVOURITE EXPERIENCE OF THE ROMANIAN FAIRY WORLD

(Summary)

The paper starts form the idea of the specific quality of the symbolic fairy-tale, as one of the major aspects of the Romanian fairy world. The fundamental characteristic of this epic category consists first of all in its marked realist character. Hence the fabulous is subordinated by the domain of common experience and implicitly, the tale gets a short — story character. Thus the fairy adventure becomes a supernatural story of a verisimilar protagonist lacking the hyperbolical qualities typical of the heroes of folk fairy-tales. The characteristic theme is the competition between real and supernatural, out of which life, in all its hues, comes off victorious. The symbolic fairy-tale sets itself the task of achieving a morality while the gnomic tendency is frequently imbued with irony. All these aspects are presented in a synthetic and evolutive perspective by successively surveying some of the fairy-tales written by C. Negruzzi, I. Creangă, I. Slavici, I. L. Caragiale, V. Voiculescu and Oscar Lemnaru.

V. A. JUKOVSKI ȘI GRUPAREA ROMANTICILOR DE LA JENA

ADRIAN GHIJIȚCHI

Contactul primului poet romantic rus cu literatura occidentală, în special cu cea germană și engleză, a fost de durată și de adîncime. Criticii contemporani, începînd cu decembristul Al. Bestujev-Marlinski, cît și cei din a doua jumătate a secolului trecut au semnalat faptul fără a-l fi studiat în detaliu. Cercetătorii mai recenți ori nu-i acordă atenția cuvenită, ori consideră incerte legăturile poetului cu romantismul german, ori, în sfîrșit, le prezintă într-o lumină falsă. Pe o poziție ce ni se pare hazardată se postează cercetătoarea Marcelle Ehrhard care scrie următoarele: „Contact superficiel avec Novalis, contact superficiel avec Tieck, voici à peu près à quoi se bornent les rapports de Joukovski avec le premier romantisme allemand, le romantisme d'idées"[1]. Afirmația este inserată în partea concluzivă a unui capitol ce se sforțează să arate incapacitatea poetului rus de a pătrunde esența ideatică a literaturii romantice. Cercetătoarea franceză face referiri la o amplă bibliografie privind opera lui Jukovski, însă omite în mod cu totul surprinzător corespondența și jurnalul intim al poetului, unde se pot găsi numeroase mărturii care infirmă teza de mai sus și care, coroborate cu o analiză avizată a cîtorva poeme sau eseuri critice jukovskiene, sînt în măsură să clarifice controversata problemă a raporturilor dintre literatura rusă și cea germană în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Jukovski, după cum vom încerca să demonstrăm, s-a familiarizat de timpuriu cu creația poeților sturmiști și romantici — mai cu seamă a celor din gruparea de la Jena —, a difuzat constant prin traduceri și adaptări, cît și printr-o judicioasă critică de susținere această literatură, contribuind astfel la ecloziunea, iar mai tîrziu la consolidarea romantismului rus. Studierea culturii germane a lăsat urme de neșters în viziunea poetului asupra lumii, a contribuit, în perioada formării intelectuale, la cristalizarea unor poziții definitorii ale esteticii lui.

---

[1] Marcelle Ehrhard, *V. A. Joukovski et le préromantisme russe*, Paris, 1938, p. 326.

Istoricii literari A. N. Pîpin şi I. Porfiriev, de asemeni şi Marcelle Ehrhard în monografia citată, relevă că încă din fragedă copilărie, în casa tatălui său A. Bunin, Jukovski a învăţat limba germană şi franceză[2], a fost înscris apoi, la vîrsta de şapte ani, la pensionul lui Rhode din oraşul Tula, unde a continuat studierea acestor limbi, în special a celei germane[3]. Ulterior, o dată cu intrarea la Pensionul nobiliar de pe lîngă Universitatea din Moscova (1797), aceste preocupări vor fi reluate cu o intensitate sporită. Aici era un mediu propice difuzării culturii germane datorită împrejurării că printre profesori se aflau numeroşi francmasoni[4], adepţi şi continuatori ai lui Johann-Georg Schwarz, propagator al doctrinelor mistice, membru al lojei „Armonia", invitat în deceniul al VIII-lea să predea filozofia la Universitatea din Moscova. Schwarz a desfăşurat — prin prelegerile sale şi în cadrul „Societăţii savante amicale" — o entuziastă activitate de popularizare a filozofilor mistici E. Swedenborg şi J. Boehme, cît şi a ideilor lui Georg-Christian Lichtenberg şi Karl Philipp Moritz, scriitori care au anticipat anxietăţile metafizice ale sufletului romantic. Tot aici, pe lîngă influenţa exercitată cu prestigiul profesorului asupra unui discipol, Jukovski a mai suferit-o şi pe aceea a unor prieteni intimi[5], a fraţilor Andrei şi Aleksandr Turgheniev, fiii directorului pensionului din acea perioadă, care, după cum atestă corespondenţa lor, erau buni cunoscători şi admiratori zeloşi ai literaturii germane[6] şi au studiat ulterior la Göttingen. De altfel, Jukovski însuşi şi-a exprimat dorinţa de a frecventa cursurile aceleiaşi universităţi[7]. Aceasta însă nu este numai epoca de familiarizare cu literatura germană[8], ci şi începutul tălmăcirilor din creaţia marilor ei poeţi. În cadrul şedinţelor cercului literar al învăţăceilor Pensionului, Jukovski prezintă traducerea (în 1798) unui *Imn* al lui Kleist, care marchează primul jalon al unei constante şi prodigioase activităţi de tălmăcitor. La şedinţe participau Derjavin şi Dmitriev, dar mai ales Karamzin care l-a remarcat pe tînărul Jukovski, i-a

---

2 A. N. Pîpin, *Istorija russkoj literatury*, t. IV, Petersburg, 1889, (Doma Jukovski „učilsja po-nemecki i po-francuzski"), p. 28.

3 Cf. I. Porfiriev, *Istorija russkoj slovesnosti*, Kazan, 1904, ed. 3, partea a II-a, p. 173 ş. u.

4 I. P. Turgheniev, Gamaleia, Bakarevici, Procopovici-Antonski ş. a.

5 A existat între Jukovski şi fraţii Turgheniev un fel de autentică „Verbrüderung", termen folosit de fraţii Schlegel în articolul-program al revistei „Athenäum" şi care semnifica o profundă încredere reciprocă, o intimă solidarizare de inteligenţă, un spirit comun în tot ceea ce întreprindeau.

6 „Cu Turghenievii Jukovski se afla în relaţii amicale strînse, îndeosebi cu cel mai mare, cu Andrei, care era un bun cunoscător al literaturii germane şi l-a familiarizat cu ea şi pe Jukovski". I. Porfiriev, *op. cit.*, p. 173. Vezi şi scrisoarea lui Jukovski către Aleksandr Turgheniev din iunie 1807, în V. A. Jukovski, *Opere alese*, Moscova—Leningrad, 1960, vol. IV, p. 459.

7 Cf. *Corespondenţa cu Aleksandr Turgheniev*, în V. A. Jukovski, *op. cit.*, vol. IV.

8 Cf. A. V. Zapadov, *Anglijskije avtory v izdanijach N. I. Novikova*, în vol. *Russko-evropejskije literaturnyje svjazi*, Leningrad, 1966. (Printre cele 944 de titluri editate de N. I. Novikov figurează 135 cărţi traduse din limba germană. Jukovski, aşadar, putea să studieze literatura germană nu numai în original, dar şi în traducerile ruseşti sau franceze.)

oferit ospitalitate şi i-a călăuzit primii paşi pe drumul anevoios al slujirii muzelor. Nu este exclus ca tocmai interesul faţă de literatura germană să fi constituit una din cauzele apropierii dintre ei, ştiut fiind faptul că şi Karamzin era un admirator fervent al lui Klopstock, Herder şi Goethe.

O altă perioadă de intens contact cu cultura germană a fost aceea petrecută de Jukovski la Dorpat (1813—1817), cînd i-a cunoscut pe dramaturgul Friedrich Maximilian Klinger, pe publicistul T. E. von Bock, pe Gustaw Ewers, profesor de istorie medievală, ale cărui prelegeri le-a audiat cu deosebit interes, pe teologul Lorenz Ewers etc. Mărturiile referitoare la efervescenţa intelectuală din aceste cercuri sînt abundente în corespondenţă, iar legăturile sînt de aşa natură încît poetul îşi permite să afirme că „s-a germanizat total" aici. Preocupările acestea Jukovski nu le părăseşte nici în etapa imediat următoare cînd devine apropiat curţii ţariste, predă limba rusă marii ducese Aleksandra Feodorovna, tălmăceşte şi publică în ediţii bilingve din poezia germană volume cu subtitlul „Für Wenige", iar în cadrul întrunirilor asociaţiei „Arzamas" propune editarea unui almanah, „Teutonia", cu scopul expres formulat de a difuza aceeaşi literatură. Ulterior (1821) întreprinde o călătorie de lungă durată în Germania, îi vizitează pe Tieck şi pe Goethe (căruia îi dedică un emoţionant poem) şi urmăreşte îndeaproape viaţa din marile centre culturale. În sfîrşit, ca o încoronare supremă a admiraţiei şi a permanentelor legături cu patria lui Goethe, Jukovski se căsătoreşte cu Elisabeta von Reutern şi rămîne doisprezece ani în această ţară, unde şi moare la Baden-Baden.

Cunoaşterea lucrărilor lui Lessing şi Winckelmann consacrate antichităţii greco-romane, văzută printr-o prismă nedeformantă (deformantă era considerată aceea a clasicismului francez), a avut drept consecinţă o înţelegere mai adîncă a esenţei artei şi o subminare a prestigiului de care s-au bucurat pînă atunci în Rusia lucrările autorilor francezi. Studiile lui Lessing, care s-a ridicat cu fermitate împotriva şcolii franceze, şi ale lui Herder, cu apelul lor înflăcărat la cercetarea creaţiei populare spontane, libere de orice canoane raţionaliste stînjenitoare, au deschis făgaşuri noi gîndirii poetului rus. La această detronare a vechilor idoli a contribuit de asemeni, şi nu în mică măsură, teama iscată de ecourile neliniştitoare ale Revoluţiei din 1789, cît şi îngrijorarea cauzată de seria cuceririlor Primului Consul, — prezentă în conştiinţa lui Karamzin, Derjavin şi a tînărului Jukovski.

Toate acestea au constituit temeiuri hotărîtoare pentru orientarea spre literatura germană a epocii precedente şi contemporane, literatură mai puţin raţionalistă, ba uneori chiar opusă făţiş spiritului cartezian, literatură care, preluînd cultul sentimentului şi al naturii printre alţii şi de la Bernardin de Saint-Pierre şi Jean-Jacques Rousseau, a făcut paşi însemnaţi spre acordarea dreptului de cetate „inimii" şi, pînă la urmă, preponderenţei ei asupra raţiunii.

Studiile de critică literară şi unele poeme ale lui Jukovski atestă o cunoaştere aprofundată şi a esteticii schilleriene căreia de altfel i-a fost înfeudat în prima perioadă a activităţii sale (pînă în 1810). Bunăoară în articolele *Despre critică, Despre utilitatea etică a poeziei, Despre poezia*

anticilor și a celor moderni ș.a. (publicate în revista „Mesagerul Europei"), cît și în vasta corespondență cu Aleksandr Turgheniev, Jukovski se ocupă pe larg de categoria frumosului și de autonomia esteticului, insistă asupra necesității ca scriitorul să-și facă o aleasă educație estetică și o solidă pregătire științifică, să evite tentațiile vieții mondene. Tot ceea ce îl leagă pe poet de lumea înconjurătoare, mai cu seamă înclinările fizice ce-l subordonează condițiilor vremelnice, trebuie sublimat, purificat, știut fiind că ignorarea lor totală știrbește din integritatea ființei umane. Metamorfozarea pornirilor firești ale omului îl face apt pentru săvîrșirea actului moral. În reflexiile tînărului Jukovski se regăsește, așadar, conceptul „stării intermediare" pe care o constituie atitudinea estetică (concept expus sistematic de către Schiller în *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)*. În tendința spre autoperfecționare, arta ocupă un loc de prim rang. Artistul, susținea Schiller contrar rigorismului kantian, nu poate repudia lumea sensibilă în creație și trăire artistică, deoarece este greu de imaginat o artă fără sensibilitate. Iar prin artă omul acționează în direcția legii morale și este capabil să realizeze supremul act moral: libertatea, fiindcă frumosul artistic constituie un factor regenerator în vederea scopului ultim al activității umane. În consecință, pornirile firești ale omului trebuie supuse unei radicale metamorfoze, ducînd în ultimă instanță spre culmile moralității. Drept exemplu elocvent de armonizare perfectă a biologicului cu eticul Schiller invoca vechea Eladă. „Starea intermediară", preconizată de poetul german, însemna că omul pătruns de sentimentul frumosului, cultivat și cu preocupări elevate nu poate acționa altfel decît în direcția legii morale. Schiller fundamenta astfel autonomia esteticului, realiza o concordanță a artei cu morala, domenii antinomice în filozofia kantiană[9]. Dar Jukovski studiază și pe alți esteticienii germani postkantieni, și anume: Eschenburg, Engel și Bouterwek[10], concepțiile cărora erau concomitent propagate în Rusia și de Merzleakov și Nikolski. Cel mai apropiat dintre esteticienii amintiți a fost Bouterwek ale cărui idei s-au grefat organic peste cele asimilate din lucrările lui Schiller. Bouterwek susținea că patria poeziei este inima poetului, care își asumă totodată și strădania filozofului de a pătrunde sensul ascuns al vieții și de a o cuprinde în totalitatea ei, de a înțelege ideea armoniei universale și a infinitului. Suprema menire a poeziei rezidă, după Bouterwek, în atragerea cititorilor spre sfera contemplației filozofice, desprinzîndu-i de contingent.

Concepțiile lui Schiller, Engel, Eschenburg și Bouterwek au facilitat receptarea esteticii romantice de către Jukovski. Un rol important l-a avut, fără îndoială, cunoașterea aprofundată și traducerile numeroase din

---

[9] Cf. *Istoria filosofiei moderne. De la Kant la evoluționismul modern*. București, 1938, vol. II.

[10] P. Sakulin, în articolul *Vzgljad Jukovskogo na poeziju*, Moscova, 1902, identifică sursa articolelor „Despre utilitatea morală a poeziei" în studiul lui Engel „Von dem moralischen Nutzen der Dichtkunst", iar „Despre poezie în general" este o prelucrare după cartea lui Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (în special capitolul *Dichtkunst*).

creaţia lui Goethe şi Schiller, în primul rînd, apoi a lui Uhland, Chamisso, Brentano, Eichendorf, cît şi din operele poeţilor minori Tiegde, von Mattison, Ramler, Hebel, T. Körner, Wetzel ş.a. Dar această familiarizare cu aria de cultură germană a fost determinantă nu numai în formarea Weltanschauung-ului poetului rus, ci şi în conturarea lirismului său.

S-a afirmat că Jukovski este primul poet rus în adevărata accepţiune a cuvîntului[11], care deci nu s-a mulţumit cu versificarea unor noţiuni abstracte, ci a prospectat lumea interioară, „eul" său, continuînd începuturile încă timide ale poeţilor preromantici Muraviov şi Karamzin. De aici şi afirmaţia lui G. A. Gukovski, din monografia *Puşkin şi romanticii ruşi,* că Jukovski este fondatorul „romantismului psihologic". Însă nu s-au relevat în suficientă măsură imboldurile iniţiale ale orientării lui spre romantism. Ele rezidă, după părerea noastră, tocmai în frecventarea unei poezii ce cultiva mituri şi simboluri noi, învăluia totul într-o atmosferă vaporoasă, vagă, ireală, cultiva melancolia blîndă, acel „Sensucht" specific romanticilor; visul şi amintirea; cînta copilăria cu spontaneitatea, ingenuitatea şi beatitudinea ei; prietenia ridicată la rang de adevărată religie; iubirea pură, serafică; avea cultul ardent al morţii; nostalgia devorantă a infinitului, întruchipat în simbolul mirificei „flori albastre" novalisiene.

Poezia este pentru Jukovski o turburătoare chemare lăuntrică, un limbaj interior, o credinţă, o adevărată religie. Jukovski o consideră de esenţă divină, ca şi viaţa, care, la rîndul ei, nu este decît un vis, preludiu al morţii, adică al adevăratei vieţi, cînd individul se va dispersa în neant, se va contopi cu divinitatea. De aici identificarea poeziei cu existenţa însăşi. „Viaţa şi poezia sînt unul şi acelaşi lucru"[12]. Poezia este pentru Jukovski o „soră pămînteană" „a religiei celeste", „un far luminos aprins de Demiurg" pentru „a nu ne rătăci în bezna furtunilor vieţii", iar poetul îşi aprinde torţa de la acel „foc sacru", prin intermediul lui glăsuieşte însuşi Dumnezeu[13]. El are menirea să intuiască ceea ce este „frumos, măreţ şi sacru", să dezvăluie pentru muritorii de rînd misterul de dincolo de „vălul etern", să „reveleze divinul din viaţă în toată frumuseţea lui celestă".

În această concepţie jukovskiană despre semnificaţia universală, atotcuprinzătoare a poeziei în viaţa spirituală se regăsesc reminiscenţe din filozofia lui Fichte şi Schelling pe care a cunoscut-o atît direct[14], cît şi prin Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck şi Novalis, din operele, articolele şi „fragmentele" lor inserate în coloanele revistei romanticilor de la

---

[11] V. G. Bielinski, *Operele lui Aleksandr Puşkin,* articolul al II-lea, în *Opere alese,* Moscova—Leningrad, 1949; A. N. Pîpin, *op. cit.*

[12] „Ja muzu junnuju, byvalo, // Vstrečal v podlunnoj storone // I vdochnovenije sletalo // S nebes nezvannoje ko mne // Na vsio zemnoje navodilo // Životvorjaščij luč ono // I dlja menja v to vremja bylo // Žizn' i poezija odno".

[13] Vezi poemul dramatic *Camoëns,* prelucrat după Friedrich Halm, în V. A. Jukovski, *Opere alese,* vol. 2, p. 426 ş.u.

[14] În jurnalul intim al lui Jukovski, publicat parţial în revista „Russkaja starina" din 1901, nr. 8, p. 110, este amintită lucrarea lui Fichte, *Die Bestimuung des Menschen,* studiată cu atenţie de tînărul poet.

Jena, „Athenäum" (1798—1800), sau în „Musenalmanach", editat de A.-W. Schlegel şi L. Tieck, la Tübingen (1802). Poziţia lui Jukovski ni se pare foarte apropiată de aceea a lui Novalis, care, atît în *Fragmentele* sale cît şi în romanul *Heinrich von Ofterdingen* consideră poezia drept un monolog interior prin mijlocirea căruia poate fi dezvăluit misterul existenţei noastre, sensul ultim al naturii, al universului. După Novalis, poezia este o intuiţie ce facilitează şi permite sondajul adîncurilor, al esenţelor pe care raţiunea nu ni le poate revela, deoarece inteligenţa umană se opreşte doar la aspectele exterioare ale fenomenelor. Spiritul poetului stabileşte o comuniune cu spiritul universal (ridică „vălul etern", cum ar spune Jukovski), devine sensibil la inspiraţia divină („pogorîtă din ceruri" la Jukovski), poetul se izolează de lumea fenomenală, căci necesităţile practice cotidiene nu constituie decît un impediment pentru spiritele contemplative, care în solitudinea lor, detaşate total de realitate, cînd amintirile şi intuiţiile devin limpezi, sînt singurele capabile de a regăsi „calea misterioasă" ce duce spre profunzimi. Funcţia primordială a poeziei se confundă, aşadar, cu acţiunea în forma ei plenară, deoarece „a scrie poezie înseamnă a produce" („Dichten ist zeugen")[15] a proclamat Novalis, reluînd una din tezele fundamentale ale filozofiei lui Schelling: poezia este o întruchipare a spiritului universal care oricînd şi oriunde se manifestă prin acţiune. Poetul este un demiurg, întruchipează principiul activ şi creator al „eului absolut" fichtean. A crea înseamnă a actualiza o idee, a-i da expresie într-un material sensibil, pe care poetul îl organizează, desprinzîndu-l din haos. Originea poeziei, spune protagonistul romanului *Heinrich von Ofterdingen*, Klingsohr, constă tocmai în această bucurie de manifestare în lumea sensibilă a ceea ce este dincolo de fruntariile ei. Replica lui Jukovski: „Izvorul artei este forţa creatoare a omului" este probantă în acest sens prin apropierea de formula poetului german. Desigur, pot fi găsite şi alte numeroase similitudini în concepţiile acestor doi poeţi. Novalis, bunăoară, proslăveşte „voluptatea durerii", susţine că în urma unui îndelung şi mistuitor proces de purificare fiinţa noastră spirituală se va elibera finalmente de cătuşele materialităţii. Suferinţa, ca şi iubirea, este „cheie a Totului", modalitatea de comuniune cu spiritul universal şi cu iubita dispărută prematur[16]. În *Imnuri către noapte* şi în *Cîntece spirituale* se inserează ideea că existenţa umană nu este altceva decît o treaptă intermediară spre infinit, scopul suprem al vieţii constînd în realizarea unei împăcări aidoma morţii, deoarece raţiunea este neputincioasă pe plan ontologic.

Dezarmarea raţiunii în faţa misterului existenţei, credinţa în providenţă sînt idei larg răspîndite în epocă. Jukovski le-a putut prelua, bunăoară, din *Eckbert cel blond*, nuvelă cu un pregnant caracter antira-

---

[15] Apud V. V. Vanslov, *Estetica romantisma*, Moscova, 1966, p. 147.

[16] A. Veselovski, I. Zamotin ş.a. au încercat apropierea celor doi poeţi doar sub aspectul avatarurilor erotice fără a sesiza similitudinile concepţiilor asupra funcţiei poeziei.

ţionalist[17]. Tot de la Tieck provine conceptul instantaneităţii frumosului a cărui nemărginire poate fi revelată doar de spiritele marcate de scînteia geniului[18].

Reminiscenţe din creaţia novalisiană[19] trebuie considerate şi concepţia asupra iubirii ca „presentiment al cerului" sau asupra morţii drept începutul adevăratei vieţi spre care tinde neabătut poetul, cuprinsă, la Novalis, în *Imnul* al VII-lea din ciclul *Cîntece spirituale*, cît şi în acea veritabilă odă a muribunzilor ce se străduiesc să ajungă mai curînd la limanul „dragostei eterne", la beatitudine, la „adevărata viaţă", care în fragmentele adunate de Tieck în cel de al doilea volum al romanului *Heinrich von Ofterdingen* este intitulată *Cîntecul morţilor*. Semnificativ şi probant în acest sens este finalul baladei jukovskiene *Svetlana*. Într-un alt poem, în momentul despărţirii definitive Jukovski îşi asigură iubita: „Nu voi cîrti, nici nu voi blama moartea... Ci voi proslăvi, cu glas triumfător, libertatea... ", convins fiind, ca şi Novalis, de posibilitatea uniunii depline şi eterne cu aceea pe care i-a răpit-o soarta vitregă.

Jukovski a debutat la cercul învăţăceilor de la Pensionul nobililor cu un discurs despre virtute. S-a străduit toată viaţa să devină virtuos, prin neobosită autoperfecţionare, considerînd virtutea o manifestare elevată (după Shaftesbury şi Schiller) a spiritului uman. Discipolii francmasonului Schwarz, profesori la Pension, au stăruit întru aceasta, căutînd în doctrinele mistice un răspuns la aspiraţiile lor filozofice şi religioase, dar totodată şi o conciliere a demnităţii gîndirii şi libertăţii umane cu sentimentul misterului şi nostalgia infinitului. Jukovski a devenit, astfel, receptiv la teza romanticilor conform căreia poezia şi virtutea sînt două exteriorizări posibile ale conştiinţei: frumosul artistic nefiind altceva decît un reflex al splendorii binelui. Poezia, aşadar, era identificată cu eticul. Însă virtutea, socoteau romanticii de la Jena, nu putea fi concepută fără religie, deoarece conştiinţa este, în ultimă instanţă, o manifestare a voinţei de armonie şi dragoste care animă universul şi-i îndeamnă pe oameni să intervină cu scopul îmbunătăţirii realităţii. În această direcţie trebuie să acţioneze şi poezia care prin ritmuri, sonuri, accente melodice, prin anumite cuvinte cu rezonanţă specifică are o extraordinară forţă de sugestie, influenţează spiritele, desprinzîndu-le de

---

[17] Amintită de Jukovski într-o scrisoare din Dorpat, datînd din 1816, către D. V. Daskov, unde mai erau enumeraţi Novalis, Friedrich Schlegel ş.a. Vezi „Russkij Archiv", 1868, p. 837.

[18] În scrisoarea din Dresda, din 23 iunie 1821, către marea ducesă Aleksandra Feodorovna, Jukovski rezumă astfel convorbirea cu Tieck: „Privilegiul geniului autentic rezidă în faptul că reflectînd şi necunoscîndu-şi calea, doar printr-o tendinţă firească el ajunge să descopere pe neaşteptate ceea ce alţii descoperă prin eforturi susţinute de gîndire mergînd pe urmele lui, sentimentul căruia el i se supune este neclar, dar sigur; el se înalţă dintr-odată pe pisc şi, stînd pe acest pisc, serveşte pentru alţii drept far luminos după care se ghidează ei pe drumul lor nesigur". În revista „Russkaja starina", 1901, nr. 11, p. 392.

[19] Pe lîngă similitudinile semnalate încă de Sakulin (1902), anume că Jukovski reia după *Fragmentele* lui Novalis comparaţia poetului cu statuia lui Memnon care glăsuieşte în zorii zilei, la apariţia primelor raze ale soarelui.

contingent şi ridicîndu-le în sfera idealului. Versul lui Jukovski „Poezia este virtute"[20] se încarcă astfel cu adînci semnificaţii filozofice.

Concepţia despre inspiraţie (la care ne-am referit mai sus) şi fantezie creatoare ni se pare de asemeni apropiată de aceea împărtăşită de romanticii de la Jena, ca şi aşa-numitul „romantism religios" al lui Jukovski, în totalitatea lui.



Am insistat — poate nu în măsura în care am fi dorit — asupra unor ecouri în concepţiile poetului rus datorate legăturilor cu romanticii de la Jena. Desigur, contactul lui Jukovski cu literatura germană nu se circumscrie doar la această şcoală ci se extinde şi asupra etapei de eflorescenţă şi statornicire a mişcării romantice cît şi asupra etapei ei tardive. Un loc deosebit, în cadrul acestor preocupări, îi revine creaţiei lui Uhland, reprezentant al ramificaţiei suabe a romantismului german din anii 1806—1813, baladele căruia, cu tentă patriotică şi populară, punctate cu elemente de fantastic, arhitecturate sobru — ceea ce corespundea unui anumit gust clasicizant sădit încă în vremea studiilor la Pension —, cu acţiune antrenantă, simplă şi cadru distinct conturat, erau consonante cu starea de spirit a lui Jukovski, condiţionată de împrejurări social-istorice (războaiele antinapoleoniene) cît şi cu un strat primar în gustul său estetic, datorat admiraţiei pentru preromanticii Ossian, Young şi Bürger. Jukovski a tradus intens şi din creaţia romanticilor etapei tardive (Friedrich de la Motte Fouqué, A. Chamisso, Achim von Arnim), însă, cu mici excepţii, într-o perioadă cînd nu mai exercita asupra literaturii ruse vreo influenţă însemnată, cedînd locul urmaşului său, Puşkin, care, într-o scrisoare către fratele său, din 13 iunie 1824, scria: „Tare cumsecade a fost răposatul, odihnească-l Domnul în pace", consfinţind prin această butadă ieşirea lui Jukovski din actualitatea literară a vremii.

Aflat la confluenţa clasicismului cu preromantismul şi romantismul, spirit cultivat şi receptiv la ceea ce era nou şi viabil în literatura occidentală, în special cea germană, Jukovski — poetul visător şi delicat — prin întreaga sa creaţie, originală şi de tălmăcire, a fost, după expresia plastică a lui Bielinski, „un adevărat Columb al romantismului", aducînd servicii inestimabile literaturii ruse, imprimîndu-i o anumită direcţie de dezvoltare prin difuzarea neobosită a operei poeţilor romantici germani, mai ales a celor care au aparţinut şcolii de la Jena.

В. А. ЖУКОВСКИЙ И ЙЕНСКИЙ КРУЖОК РОМАНТИКОВ

(Р е з ю м е)

Автор пытается осветить вопрос о связях первого русского поэта-романтика В.А. Жуковского с ранним немецким романтизмом. На основе некоторых поэм и критических статей Жуковского, автор проводит подробный анализ эстетических взглядов поэта, устанавли-

[20] „Poezija est' dobrodetel'".

вая ряд аналогий с идеями, высказанными Новалисом, Тиком, Фр. Шлегелем и др. Глубокое знакомство с произведениями этих поэтов и теоретиков романтизма позволило Жуковскому внести существенный вклад в возникновение и становление нового литературного движения в России.

V. A. JUKOVSKY AND THE GROUP OF THE ROMANTICS OF JENA

(Summary)

The present paper is meant as a contribution to elucidating the problem of V. A. Jukovsky's connections with the early German Romanticism. Based on the research of some of Jukovsky's poems and articles of literary criticism the author undertakes a detailed analysis of Jukovskian aesthetic conceptions establishing a number of similitudes with ideas professed by Novalis, Tieck, Fr. Schlegel etc. His deep knowledge of the works of these poets and theoreticians of Romanticism allowed Jukovski to contribute substantially to the spreading of the new literary trend in Russia.

DETERMINATIVELE SUBSTANTIVULUI CA MIJLOACE DE CARACTERIZARE AFECTIVĂ ÎN LIMBA FRANCEZĂ
(Adjectivele demonstrative)

A. KALIK

În sistemul raporturilor atributive ale limbii franceze, caracterizarea — prin care se obține exprimarea calităților inerente — și determinarea — cu ajutorul căreia sînt evocate anumite proprietăți exterioare ale obiectului — sînt considerate de mulți lingviști ca procedee lingvistice diferite[1]. Se pare însă că deosebirea dintre ele ar ține mai ales de logică, deoarece pe plan gramatical cele două mecanisme nu dispun de mijloace proprii: prin același procedeu gramatical se poate obține atît caracterizarea cît și determinarea.

Lăsînd la o parte adjectivele și atributele substantivale care ar putea constitui singure obiectul unui studiu, ne vom ocupa de adjectivele demonstrative.

Ca și celelalte determinative ale substantivului (articolul hotărît și nehotărît, adjectivul posesiv), adjectivele demonstrative, deși procedee de determinare prin excelență, pot servi și pentru caracterizare. În cazul acesta ele traduc diverse nuanțe apreciative care oferă o gamă foarte variată de stări afective.

Tiens! Cette rencontre! (E. Zola) cu intonație diferită de la caz la caz poate exprima încîntare, nemulțumire, mirare sau surpriză. Forța afectivă a adjectivelor demonstrative este atît de mare încît dispare aproape cu desăvîrșire sensul lor de bază.

Ah! Cette Florence! C'est là qu'on l'a perdu! (Musset)

Il y a bien une cour où il pourrait jouer; mais le concierge ne veut pas. Encore une invention de la ville, ces concierges! (A. Daudet, *Lettres à un absent*).

În aceste două exemple adjectivele demonstrative au un conținut net apreciativ, sensul lor deictic fiind cu totul absent.

---

[1] H. Yvon, *Sur l'emploi du mot indéfini*, „Revue de Philologie française", 1961. M. Glatigny, *La détermination et la caractérisation. Le Français moderne*, 1965, nr. 1. F. Brunot, *La pensée et la Langue*.

Menționăm de altfel ca un fapt cunoscut această facultate a adjectivelor demonstrative, care se manifestă în toate limbile romanice, ea provenind din limba latină.

Demonstrativul apreciativ este componentul opoziției de tip *ce fripon valet*, foarte des însoțită de adjectivul *pauvre* cu sensul apreciativ de *biet: ce pauvre diable de Maurice, cette pauvre folle de Jeanne*. Această construcție, care ține de sintaxa afectivă, se sprijină tocmai pe valoarea apreciativă a demonstrativului.

Datorită faptului că adjectivele demonstrative cu sens apreciativ aparțin vorbirii directe, ele pot servi drept indiciu al cuvintelor personajului în stilul indirect liber.

Dès qu'il eut compris qu'il avait été aimé de **cette** *vagabonde, de* **cette** *rempailleuse, de* **cette** *rouleuse, Chouquet bondit d'indignation* (Maupassant). Aici avem de-a face cu un „puseu" de vorbire directă în narațiunea autorului.

Foarte adesea însă, adjectivele demonstrative nu sînt nici semne deictice pure, nici cuvinte apreciative. Ele se întrebuințează în mod afectiv pentru a scoate în evidență un obiect (o noțiune) sau anumite trăsături ale lor. Menționăm că această întrebuințare, fără să fie o inovație a limbii moderne, a cunoscut relativ recent o răspîndire mai deosebită. Cităm, pentru a ilustra această afirmație, cîteva fragmente din *La Modification* a lui M. Butor și *Le Planétarium* a lui N. Sarraute.

Ce n'était qu'un malaise passager, n'êtes-vous pas de nouveau sûr et fort, avec en vous la chaleur de ce vin et cet alcool, l'odeur de ce dernier cigare, malgré cette somnolence bien sûr qui est la bienvenue [. . .]. En compagnie de ces six calmes voyageurs toujours à leurs places, Agnès et Pierre, et ces deux ouvriers italiens vous allez pouvoir maintenant vous remettre à examiner cette affaire à laquelle vous n'avez pas voulu penser. (*La modification*, p. 196).

[. . .] *une surface dure à laquelle vous avez l'impression de pouvoir vous appuyer, avec quoi vous tentiez de vous constituer un rempart contre cette infiltration, cette lézarde, cette question qui s'élargit, vous humiliant, cette interrogation contagieuse qui se met à faire trembler de plus en plus de pièces de cette machine extérieure, de cette cuirasse métallique dont vous-même jusqu'à présent ne soupçonniez pas la minceur, la fragilité* (*id.*, p. 239).

C'est parfait . . . une vraie surprise, une chance . . . une harmonie esquise, ce rideau de velours . . . Une merveille contre ce mur beige . . . Et ce mur . . . Quelle réussite. Cette illumination qu'elle avait eue . . . après tous ces efforts, ces recherches . . . et là devant ce blé vert, devant cette meule de paille, ... ça lui était venu tout d'un coup — maintenant, cet éclat, ce chatoiement, cette luminosité, cette exquise fraîcheur . . . C'est à elle maintenant (*Le Planétarium*, p. 4).

Lăsînd pe mai tîrziu analiza mai detaliată, atragem atenția asupra conținutului variat al adjectivelor demonstrative. De ex. *ce vin, cet alcool* sînt evocative, se raportează la trecut; *ces six calmes voyageurs* creează efectul vizual, iar *cette affaire* are pe lîngă un sens deictic și unul

afectiv. În cel de al doilea fragment adjectivele demonstrative servesc la redarea obsesiei cu care gîndurile sfîşie creierul personajului. Şi în fragmentul din *Le Planétarium* adjectivele demonstrative au conţinut diferit.

Adjectivul demonstrativ are o forţă expresivă şi impresivă incomparabil mai mare faţă de caracterul neutru, din punct de vedere stilistic, al articolului. Ne putem da seama de aceasta comparînd, de pildă, următoarele fragmente:

Le ciel est bas et il pleut. Nous sommes devant cette pauvre plage de pierre, devant cette eau qui a cessé d'être sacrée. (La Terre en rond)

... devant une pauvre plage de pierre, devant une eau qui a cessé ...

În timp ce articolul se mărgineşte să prezinte, să constate, adjectivele demonstrative fac din cititor un complice, un participant la cele descrise[2], fiindcă apar ca adevărate elemente de caracterizare, apropiindu-se de adjectivele calificative pure.

O dovadă a răspîndirii masive a adjectivelor demonstrative în detrimentul articolelor o constituie proza ştiinţifică. Elementele afective fiind aici reduse, surprinde frecvenţa cu care adjectivele demonstrative iau locul articolului hotărît. Un fel de exprimare ca aceasta:

Si l'on accepte *cette* idée que le domaine particulier de notre science ne doit pas avoir d'autre limite... (A. Blinkenberg) este cu totul obişnuit în limbajul ştiinţific, fapt care s-ar putea explica prin influenţa limbii vorbite asupra celei scrise[3].

Credem, prin urmare, că nu ar fi lipsită de interes încercarea de a cerceta cauzele răspîndirii tot mai mari a adjectivelor demonstrative în limba modernă şi de a preciza în special locul pe care îl ocupă printre alte procedee aflate în slujba tehnicii narative a unor romancieri contemporani.

În aspectul său pur, adjectivul demonstrativ este un semn deictic. Rolul lui este acela de a arăta, de a indica. El poate fi comparat cu imperativul, acesta fiind de asemenea apropiat de gest[4]. Spre deosebire de

---

[2] Semnalăm în această ordine de idei şi întrebuinţarea persoanei a II-a (vous) în romanul *La Modification*, prin care cititorul este direct atras în acţiune.

[3] Trebuie să remarcăm că această întrebuinţare emfatică a demonstrativelor în limba modernă nu are nimic comun cu cea pe care au avut-o adjectivele demonstrative în limba veche, unde acestea se întrebuinţau cu o valoare demonstrativă foarte atenuată, ca un articol *(En la grant presse or i fiert cum ber, Trenchet cez hanstes e cez escuz buclers. La Chanson de Rolland)*. Din moment ce articolul hotărît şi adjectivul demonstrativ îşi capătă fiecare valoare proprie şi se despart în evoluţia lor, întrebuinţarea demonstrativului în locul articolului apare ca un abuz. Iată de ce, în sec. al XVII-lea, ea e considerată ca o greşeală de limbă. De ex. *Elle a cette coutume de dire, elle a cette grâce qui...* sînt judecate sever ca fiind incorecte, deoarece articolul hotărît ar fi suficient pentru a exprima un obiect determinat. Dimpotrivă, referitor la limba modernă, Kr. Sandfeld (*Syntaxe du français contemporain, Les Pronoms*, p. 255) remarcă faptul că întrebuinţarea articolului în cazul acesta (adică cînd substantivul este urmat de un infinitiv, sau de *que*) pare că se limitează la domeniul limbii scrise: „l'adjectif (démonstratif) éntre en concurrence avec l'article défini dont l'emploi en pareil cas semble se borner de plus en plus à la langue écrite".

[4] A. Sechehaye, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, 1926, p. 28.

gest, însă, care este un semn deictic exhaustiv, adjectivul demonstrativ nu este decît *un cuvînt* deictic. El posedă, prin urmare, o valoare deictică insuficientă și necesită, ca orice semn virtual, o actualizare, fie prin gest, fie printr-un alt semn lingvistic. Cel mai adesea actualizarea se face cu ajutorul unei propoziții subordonate atributive (proposition adj. ou relative), astfel încît informația se împarte în cele două părți ale enunțului: demonstrativul antecedent și propoziția atributivă. În *On nous aide avec cette solidarité qu'ont tous les marins du monde (La Terre en rond)*, ele constituie o integritate semantică și structurală. Antecedentul este de așa natură încît nu poate alcătui o informație minimală fără subordonată. Integritatea semantică și structurală a enunțului se exprimă și prin intonația descendentă, caracteristică unei propoziții simple cu doi termeni.

Atunci însă cînd antecedentul demonstrativ nu are un conținut pur deictic, ci mai degrabă unul emoțional și afectiv, informația se concentrează în antecedent (adjectiv demonstrativ + substantiv), acesta devenind principalul element al mesajului. În astfel de cazuri subordonata relativă se află în raport de cuasicoordonare cu propoziția principală și poate fi ușor suprimată.

În *De là cette curiosité inquiète, ces pressentiments, cette lucidité, ce don naturel de pénétration* [...], conținutul emoțional al adjectivelor demonstrative constituie deja o informație suficientă prin sine însuși. Subordonata: *qui ne sont pas seulement le privilège des chrétiens*[5], pe care am suprimat-o intenționat, nu aduce decît o informație suplimentară, căci baza informației o constituie un mesaj afectiv.

Prin urmare, se pune întrebarea: ce fel de subordonată relativă avem în cazul acesta? Dacă posibilitatea suprimării propoziției relative poate fi considerată ca un criteriu de clasificare, trebuie să recunoaștem că în cazul unui demonstrativ afectiv cu valoare deictică atenuantă sau zero avem o subordonată relativă explicativă, deși mulți lingviști consideră astfel de relative ca determinative[6]. Într-adevăr, nu arareori întîlnim construcții unde relativa este efectiv suprimată, antecedentul singur constituind mesajul. Acesta se prezintă ca un mesaj liric avînd o înaltă tensiune emotivă și o mare forță evocatoare:

Je regardais le petit lit d'Odile; que n'aurais-je donné maintenant pour y revoir ce corps allongé, cette tête blonde (A. Maurois).

---

[5] Fraza originală: De là cette curiosité inquiète, ces pressentiments, cette lucidité, ce don naturel de pénétration, qui ne sont pas seulement le privilège des chrétiens (N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*).

[6] M. Glatigny, *op. cit.*, „Les relatives déterminatives ont un antécédent en voie de détermination [...] l'adjectif démonstratif a perdu sa valeur épidéictique ou de rappel". El afirmă, de altfel, că asemenea relative nu pot fi suprimate (p. 16). E. A. Référovskaia exprimă o părere asemănătoare în recenta lucrare *Sintaksis sovremennogo franțuzskogo iazîka*, Leningrad, 1969, p. 53, ca și *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, 1964, p. 157. Prin urmare, tradiționala clasificare a propozițiilor relative în explicative și determinative trebuie să aibă în vedere natura adjectivului demonstrativ.

[. . .] il dormait. Ah! quel adorable visage! Je me penchai sur ce front lisse, sur cette douce moue des lèvres, et je me dis: voici un visage de musicien, voici Mozart enfant (Saint-Exupéry)[7].

În aceste fragmente lipsește propoziția relativă. Dar nici nu avem nevoie de ea, dat fiind că demonstrativul antecedent are un sens deictic foarte atenuat, dominat chiar de conținutul afectiv. Mesajul emotiv al demonstrativului înlocuiește un mesaj logic și este, totodată, mai puternic, pentru că se sprijină pe impresia directă, nemijlocită, vizuală a lucrurilor, pe care o creează adjectivele demonstrative. O intonație specifică caracterizează astfel de construcții: o intonație ascendentă, care creează un fel de „suspense", de așteptare asemănătoare acelei pe care o produce suspendarea unui adjectiv în construcții cu articolul nehotărît:

Toute petite, elle était déjà comme maintenant . . . d'une sensibilité (Goncourt).

C'est surtout avec les autres hommes qu'elle peut être terrible: d'une férocité, d'un mépris! (N. Sarraute).

Se pare că vorbitorul nu găsește adjectivul potrivit ca să-și exprime sentimentul. Substantivul cu articolul nehotărît se pronunță în cazul acesta pe un ton ridicat ca și cum adjectivul, pe care îl așteptăm, ar fi fost omis. Mai mult chiar, mesajul constă tocmai în suspendarea adjectivului, obținîndu-se prin simplă intonație și accentuarea articolului. Există și un fel de clișeu: *un de ces gestes, une de ces chaleurs, un de ces personnages*, care exprimă o calitate greu de definit în mod rațional (trebuie s-o vezi, s-o simți, s-o încerci), însușiri ieșite oarecum din comun în viziunea momentană a locutorului. În fond, acest clișeu este un fel de superlativ.

Acest suspens are fără îndoială (atît în cazul articolului nehotărît cît și al demonstrativului) o valoare evocatoare.

Demonstrativele afective se găsesc foarte frecvent în fraze eliptice și fraze nominale care denotă o sintaxă afectivă a limbajului vorbit.

[. . .] *C'est faux Alain et elle. Du toc, du trompe-l'oeil, des images pour représenter le bonheur, et derrière il y a quelque chose . . . ces rires des vieilles sorcières. Et ce haussement d'épaules de son père, ce sifflement le jour où ils avaient montré qu'ils n'aimaient pas beaucoup la bibliothèque vitrée qu'il s'était achetée* (N. Sarraute).

Uneori propoziția atributivă, deși prezentă, nu aduce informația necesară pentru a preciza sensul deictic latent al demonstrativului.

Ce mouvement, **qu'elle sent aussitôt** *de rapprochement, d'adhésion, cette tendresse, cette caresse dans le regard, ce sourire ému . . . „Mais oui, bien sûr, je sais, maman"* (N. Sarraute).

Cet air **qu'elle avait** *la tête renversée en arrière, la bouche entrouverte, le jour de ce vernissage . . .* (id).

---

[7] Bineînțeles, toate acestea vorbesc numai celor care cunosc contextul respectiv. De ex. în fragmentul din „Climate" a lui A. Maurois e vorba de sfîșierea sufletească încercată de protagonistul romanului părăsit de femeia iubită, iar în celălalt fragment de tandrețea cu care un tată își revede în amintire copilul drag.

Grupul demonstrativ (id) + propoziția relativă necesită logic (dar nu și emoțional) un predicat care este suspendat. Așa cum arătam mai sus, adjectivul demonstrativ suplinește lipsa atributivei.

Este ușor de remarcat că în multe cazuri adjectivele demonstrative se întrebuințează în locul adjectivelor posesive (vezi fragmentele citate mai sus cu adjective demonstrative subliniate: *ce mouvement qu'elle sent aussitôt* = *son mouvement, cet air qu'elle avait* = *son air)*. În general întrebuințarea adjectivelor demonstrative în locul posesivelor face ca trăsăturile proprii personajului sau caracteristicile unui obiect, deci proprietățile inerente, să se desprindă de „posesor", să capete o existență proprie, într-un cuvînt să se obiectivizeze. Dacă comparăm textul următor: *C'est un calcul et rien de plus! Rien, rien de vrai dans ce sourire, dans cette main, dans ce son de voix qui m'enivre* (A. de Musset), cu varianta unde adjectivele demonstrative sînt înlocuite prin posesive: *Rien, rien de vrai dans son sourire, dans sa main... dans le son de sa voix*, ne dăm seama că varianta cu posesive are un caracter descriptiv. Textul a pierdut din conținutul său emotiv atît de important în fragmentul original. Deci, ceea ce nu este decît o trăsătură, o proprietate se detașează de posesor, căpătînd cu ajutorul adjectivului demonstrativ o reliefare deosebită[8].

Întrebuințarea excesivă a adjectivelor demonstrative pe care o constatăm la unii scriitori moderni trebuie pusă, credem, în legătură cu tehnica lor narativă. Altfel ar putea fi luată drept o neglijență sau drept lipsă de precizie în alegerea epitetelor. Ne referim la acei scriitori care caută să creeze efectul imediatului, adică să creeze iluzia că toate mișcările fizice și sufletești ale personajului ne parvin chiar în momentul cînd se nasc, fără ca să fie trecute prin prisma inteligenței și a conștiinței autorului, acest comentator și moralist din romanul tradițional. Cititorul devine spectator; în fața ochilor săi se desfășoară un fel de peliculă sonoră fixînd, pe măsură ce apar, gînduri, senzații, glasuri, culori etc.[9].

---

[8] Este cunoscut faptul că întrebuințarea adjectivului demonstrativ în locul celui posesiv este un procedeu răspîndit în teatrul clasic. Contribuie la crearea unui stil emfatic. *Quoi, Monsieur, vous revez, / Et cette âme hautaine / Après tant de beaux faits / Semble être en peine* (Corneille, *Illusions comiques*).

[9] Această tehnică narativă are multe puncte comune cu maniera fraților Goncourt, oricît de îndrăzneață ar părea o astfel de comparație. Obsesia lucrurilor, migăleala în ceea ce privește descrierea detaliilor, fixarea celor mai neînsemnate și efemere senzații fizice și sentimentale, apoi simplitatea intrigii, chiar și lipsa aventurii propriu-zise sînt în fond aceleași la Goncourt și, de pildă, la M. Butor și N. Sarraute. Adăugăm la acestea și personajul: un personaj convențional, un fel de suport pentru descrierea umanului în general. Totuși, în timp ce pentru frații Goncourt importantă este numai impresia subiectivă pe care o încearcă omul la contactul cu lumea exterioară, fixarea culorilor și mai ales a nuanțelor lor, pentru cei doi scriitori amintiți, impresia subiectivă este o prohibiție, este tocmai ceea ce vor să evite. Atenția lor se îndreaptă spre lucruri ca atare, spre aspectul lor geometric mai ales, căci acesta pare a fi mai solid, mai puțin efemer. Nu este nimic impresionist în tehnica „noului roman". Dacă ar fi vorba să facem o comparație de acest fel, am evoca mai degrabă pictura structurală. (Vezi de asemenea nota 14).

Or, adjectivele demonstrative posedă o adevărată facultate vizuală. Ele pun sub ochii cititorului imaginea brută, neumanizată a lucrurilor. Vom cita un fragment din *La Modification*, unde personajul, aflat în expresul Paris—Roma, fixează inconștient tablouri care se desfășoară în afară, suscitînd în cele din urmă un șuvoi de gînduri, amintiri, asociații.

C'est une petite locomotive minuscule, qui s'approche et qui disparaît [...] votre regard n'a pu la suivre qu'un instant comme le dos lépreux de ces grands immeubles de fer qui se croisent, ce grand pont sur lequel s'engage un camion de laitier, ces signaux, ces caténaires, leurs poteaux et leurs bifurcations, cette rue que vous apercevez dans l'enfilade avec un bicycliste qui vire à l'angle, celle-ci qui suit la voie n'en étant séparée que par cette fragile palissade et cette étroite bande d'herbe hirsute et fanée, ce café dont le rideau de fer se relève, ce coiffeur qui possède encore comme enseigne une queue de cheval [...], cette première gare de banlieue avec son peuple en attente [...], ces grands donjons de fer où l'on thésaurise le gaz, ces ateliers aux vitres peintes en bleu, cette grande cheminée lezardée, cette réserve de vieux pneus, ces petits jardins [...] ces petites villas de meulière [...] (p. 15).

La N. Sarraute și M. Butor această tehnică narativă are semnificația unui program filozofic[10]. Anume, anxietatea omului în fața unei lumi închise și ostile, înstrăinarea lui și incapacitatea de a se înțelege pe sine însuși ca și pe alții ar fi rezultatul unei priviri parțiale, antropomorfiste și, prin urmare, false, asupra universului exterior[11]. Pentru a-i înțelege semnificația și a întrevedea posibilitatea de a rezolva problema eului, ar fi necesar mai întîi de toate să vezi lumea așa cum este, adică nici semnificativă, nici absurdă, ci existentă pur și simplu[12]. Limbajului i se atribuie puterea primordială în rezolvarea problemei raporturilor dintre eu și lume. Unii dintre reprezentanții „noului roman" proclamau necesitatea dezumanizării limbajului. De aici dorința lor de a renunța la analogii antropomorfiste: *norii amenințători, soarele ucigător, peisajul imposibil* devin *acești nori, acest soare, acest peisaj*. Deci, universul exterior, toate aceste obiecte concrete, palpabile, perene constituie un fel de sprijin împotriva zbuciumului interior. Nu întîmplător M. Butor spune

> *„Il faut fixer votre attention sur les objets que voient vos yeux, cette poignée, cette étagère, et le filet avec ces bagages, cette photographie de petits bateaux dans un port, ce cendrier avec son couvercle et ses vis, ce rideau roulé, cet interrupteur, cette sonnette d'alarme, sur les personnes qui sont dans ce compartiment, ces deux*

---

10 Ne întrebăm dacă el nu-și găsește întruchipare în filozofia fenomenologistă a lui Husserl.

11 Vezi la N. Sarraute, *L'ère du soupçon;* Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman,* Ed. du Seuil, 1967; R. Munteanu, *Noul roman francez,* E.P.L., 1968.

12 A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman,* Les éditions de Minuit; I. Bloch-Michel, *Présent de l'indicatif,* Gallimard.

ouvriers italiens [...], sur ce garçon [...] afin de mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs (p. 157).

Este semnificativ că personajul din *La Modification*, copleşit de gînduri şi amintiri îşi întoarce în mod instinctiv privirea către „cette plaque de fer chauffant" de la picioarele lui, care devine un fel de simbol al permanentului, un fel de sprijin palpabil în acest continuu du-te-vino al oamenilor, al gîndurilor, al suferinţelor.

Prin urmare, adjectivele demonstrative, care fixează atenţia, suscită privirea interioară, reconstituind faptele sau lucrurile ca existente independent de noi, au rolul de a servi drept un mijloc de „prise de conscience".

Pe lîngă aceasta, adjectivele demonstrative pot avea şi o valoare evocativă. Sînt procedee cu ajutorul cărora este adus pe prim plan ceea ce aparţine trecutului. Semn deictic, demonstrativul *arată*, pune înaintea ochilor imaginea concretă a experienţei anterioare, care la rîndul ei face să renască, printr-un fel de memorie senzorială, sentimentele încercate altădată[13]. Resuscitarea trecutului, actualizarea celor trăite cu ajutorul adjectivelor demonstrative este un procedeu de stil obişnuit. În unele romane franceze de avangardă capătă însă o semnificaţie deosebită. Unii reprezentanţi ai acestui curent renunţă la naraţiunea cronologică, lineară. Bunăoară naraţiunea într-un roman ca *Le Planétarium*, sau *La Modification* se desfăşoară în mai multe direcţii temporale şi spaţiale, fără însă ca deosebirea dintre ele să aibă vreo însemnătate. Nu numai prezentul, ci şi trecutul şi viitorul, ca de altfel şi pur imaginarul constituie realitatea personajului[14]. Noţiunea de timp dobîndeşte prin urmare semnificaţia bergsoniană de durată subiectivă. Nivelarea timpurilor se obţine, pe lîngă alte procedee, şi cu ajutorul adjectivelor demonstrative. Ca flash-back-ul din cinema ele aduc pe prim plan, actualizează, fac simultane cele petrecute mai de mult, viitorul, imaginarul.

Întrebuinţarea adjectivelor demonstrative nu constituie decît unul dintre procedeele de care se serveşte un scriitor dornic să obţină efectul descris mai înainte şi trebuie privită în raport cu concepţia de ansamblu şi în legătură cu alte procedee stilistice, pentru că numai prin ansamblu ele capătă o semnificaţie pe care am încercat s-o desluşim[15]. Dorim să subliniem, totodată, că diferitele nuanţe stilistice pe care le traduc ad-

---

[13] *Notre corps,* scrie N. Sarraute, *ne se trompe jamais: avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors [...] des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses — cette sensation de mollesse dans tout son corps, ce frisson le long de son dos... N'a-t-elle pas déjà éprouvé cela à ce moment où ils sont revenus regarder [...]. Le Planétarium*, p. 69.

[14] R. M. Albérès, *Michel Butor*, Editions universitaires, Paris, 1964, p. 71.

[15] Alături de adjectivele demonstrative se poate cita de pildă întrebuinţarea indicativului prezent şi a participiului prezent (forma în *ant*) care permite ieşirea din timpul concret şi nivelarea deosebirilor temporale; pe plan sintactic menţionăm abundenţa propoziţiilor nominale, toate acestea amintindu-ne stilul fraţilor Goncourt (vezi nota 9).

jectivele demonstrative nu pot fi nicidecum considerate ca nişte valori non-lingvistice, care s-ar datora, cum susţin M. Ioos şi S. Saporta, executării mesajului şi nu mesajului însuşi (R. Iakobson, *Essais de linguistique générale, Poétique*, pp. 213, 215). Dimpotrivă ele se sprijină pe sensul de bază al adjectivelor demonstrative care este un sens deictic. Aceasta confirmă cele spuse de R. Iakobson în lucrarea amintită.

Menţionăm în încheiere că întrebuinţarea excesivă a adjectivelor demonstrative ascunde, poate, şi un nou raport dintre autor şi cititor. Fiind nişte calificative optice şi cu totul generale ele solicită în mod deosebit imaginaţia cititorului şi îi oferă totodată mai multe posibilităţi de interpretare.

АФФЕКТИВНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОСРЕДСТВОМ ДЕТЕРМИНАНТОВ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОГО ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

(Указательные прилагательные)

(Резюме)

Автор рассматривает не столько деиктическое и оценочные значения указательных прилагательных, сколько их аффективное содержание. Анализируются также семантические и синтаксические связи указательного антецедента и придаточного предложения. В том случае, когда указательное прилагательное в роли антецедента имеет деиктическое значение, придаточное относительное, актуализирующее его, оказывается необходимым. Информация распределяется между антецедентом и придаточным относительным. Но указательное в роли антецедента может быть настолько насыщено аффективным содержанием, что придаточное относительное становится излишним и может фактически отсутствовать. Такое указательное прилагательное само по себе составляет минимальную информацию, делая её глубоко эмоциональной.

Изобилие указательных прилагательных в современном литературном языке может быть объяснено повествовательной манерой писателей, принадлежащих к так называемой „école du regard".

CARACTÉRISATION AFFECTIVE AU MOYEN DES DÉTERMINATIFS DU SUBSTANTIF EN FRANÇAIS

(Adjectifs démonstratifs)

(Résumé)

L'auteur analyse non pas les emplois déictique et appréciatifs des adjectifs démonstratifs, mais leur faculté de servir de procédés affectifs. On envisage aussi les rapports de l'antécédent démonstratif et de la proposition relative. Lorsque l'adjectif démonstratif antécédent a un sens déictique, la proposition relative qui l'actualise est indispensable. Dans ce cas l'information est répartie entre la subordonnée et son antécédent. Mais un adjectif démonstratif ayant une charge affective rend superflue la subordonnée relative qui peut être effectivement supprimée. C'est alors que l'adj. démonstratif constitue à lui seul un minimum d'information.

L'extension qu'a prise l'emploi des démonstratifs affectifs dans la langue littéraire moderne peut être expliquée par la technique narrative des écrivains appartenant à l'école du regard.

MIRON COSTIN SAU VOCAȚIA CLASICĂ A LITERATURII ROMÂNE VECHI

DOINA CURTICĂPEANU

Cuprinzînd scrieri în proză și în versuri, un poem filosofic, o disertație consacrată originilor limbii și poporului român, un tratat de retorică, rămas în manuscris, discursuri, scrisori, opera lui Costin e impresionantă cu atît mai mult cu cît prin ea ne-a fost transmis mesajul unor vremuri tulburi, de mare cumpănă, atît de puțin propice scrisului. Impregnată pînă la ultimul rînd de neliniștile omului trăind amurgul clasei feudale, ea constituie mărturia exemplară a uneia din cele mai zbuciumate conștiințe din perioada veche a literelor românești.

A scrie, pentru Costin, înseamnă opțiunea gravă singură posibilă. Gestul de a lua pana în mînă reprezintă el însuși o cumpănă dramatică, peste care autorul trece încredințat că nu se poate realiza în afara menirii sale scriitoricești: „Începutul țărilor acestora și neamului moldovenesc și muntenesc și cîți sînt și în țările ungurești cu acest nume, români și pînă astăzi, de unde sîntu și de ce seminție, de cînd și cum au descălecat aceste părți de pămînt, *a scrie multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru.* Să înceapă osteneala aceasta, după atîta veci de la discălecatul țărilor cel dintăi de Traian, împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, *să sparie gîndul. A lăsa iarăș nescris*, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, ieste inimii durere. *Biruit-au gîndul să mă apuc de* această trudă să scoț lumii la vedere felul neamului, din ce izvor și seminție sîntu lăcuitorii țării noastre . . ."[1]. Dacă Miron Costin scrie, cu toate că acest lucru înseamnă osteneala în fața căreia să sparie gîndul, e pentru că are convingerea responsabilității ce-i revine. Ca toți marii scriitori, Costin scrie, sau mai exact nu poate să nu scrie, pentru că are ceva de spus. Viața și opera lui se împletesc inextricabil *(Letopisețul* nu mai e, ca pentru Neculce, apoteoza senectuții), scrisul reprezentînd pentru Costin șansa supraviețuirii.

Dacă la ceilalți cronicari omul trăiește în realitatea imediată, bîntuit de vicisitudini fizice, la Costin omul se naște, ca să folosesc expresia lui

---

[1] M. Costin, *Opere*, **II**, București, 1965, p. 9.

Tudor Vianu, în realitatea lui morală, cu o acută conștiință a răului pricinuit de cumplitele vremi. Meditația de mare patos tragic din paginile operei sale este însă un prilej de promovare a valorilor superioare ale existenței, dintre care esențială este aceea a *individualității*. Despre aceasta vorbesc atitudinile exemplare ale lui Costin în viața politică, în misiunile diplomatice și, bineînțeles, toate sublinierile menite să pună în evidență o calitate, după el fundamentală — aceea de „om deplin, cap întreg, hire adîncă, cît poți dzice că născu și în Moldova oameni“[2].

În concepția despre individualitate, Costin accentuează asupra omului ca ființă spirituală. Spre deosebire de Ureche care exalta virtuțile războinice, bărbăția lui Ștefan cel Mare, la Costin prevalează înțelepciunea, sau, cum îi place să spună, iscusința. Problematica tragică a individualității nu-și găsește, cred, încheierea în atît de frecvent amintitul pasaj „Iară nu sîntu vremile supt cîrma omului, ce bietul om supt vremi“[3]. Așa cum ne-o demonstrează finalul poemului *Viața lumii*, asupra căruia doresc să deplasez accentul, viziunea tragică nu-i devastează într-atît convingerile, încît să nu mai poată afirma posibilitatea unei șanse — în acest caz, *fapta* (opera) omului. Personalitatea lui ilustrează cele două tendințe integrante ale clasicismului: *eroismul*, în care, după Vianu, „s-a dezvoltat mai puternic conștiința individualității, rezistența față de toate puterile care o amenință cu nimicnicirea, pornită să se realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntînd zdrobirea fizică“ și *înțelepciunea*, adică „pietatea și măsura“. Costin este ceea ce se numește un om clasic, care trăiește, adică, „în îndoita conștiință a dependenței sale față de totalitatea forțelor naturale și spirituale ale lumii și a individualității sale puternice și mîndre“[4]. Așa ca mai tîrziu Vasile Pârvan, din reflecția cea mai pesimsită asupra soartei omului în lume, Costin desprinde imperativul supremei lui solicitări. Tragismul cronicarului proclamă valorile superioare ale existenței, ridicînd protestul împotriva „cumplitelor vremi de acmu“, afirmînd idealul altora în care „pe lîngă alte trebi să aibi vreme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă“[5]. Ideea de mult mai tîrziu a lui Vasile Pârvan — istoric adică evolutiv-uman popoarele trăiesc numai prin *fapta* precursorilor și revoltaților — se întoarce întru întîmpinarea aspirației, proiectată departe în viitor, a lui Miron Costin.

Opera marelui cărturar moldovean impune un ideal de clasicitate și prin *admirația pentru antichitatea clasică*. E vorba de accentele de evidentă proveniență horațiană din *Viața lumii*, de incursiunea făcută în epoca decadenței polone, după moartea regelui Vladislav IV, pasaj în care Ion Lupaș[6] regăsea o influență a scriitorilor greci din antichitate, care apelau la puterea răzbunătoarei Nemesis, imediat ce pofta de mărire umană depășea anumite limite. Numele lui Homer, Virgiliu, Plinius, Eutropius,

---

[2] M. Costin, *op. cit.*, **I**, p. 186.
[3] M. Costin, *ibid.*, p. 138.
[4] T. Vianu, *Idealul clasic al omului*, București, 1934, p. 14.
[5] M. Costin, *op. cit.*, **II**, p. 13.
[6] I. Lupaș, *Studii, conferințe, comunicări*, **II**, Cluj, 1940.

Ovidiu, al muzelor din Helicon, Dianei etc. ne plasează în aceeaşi zonă de interes pentru antichitate. Elogiul Italiei din cunoscutul pasaj al scrierii *De neamul moldovenilor* izvorăşte din conştiinţa romanităţii şi este rostit cu superlativă şi orgolioasă admiraţie: „Aceia ţară ieste acum scaunul şi cuibul a toată dăscălia şi învăţătura, cum era într-o vreme la greci Athina, acum Padova, la Italiia, şi alte *iscusite şi trufaşă meşterşuguri*"[7].

Aşa cum s-a arătat[8], Costin e primul intelectual moldovean care traduce în româneşte un text latin clasic. E vorba de un fragment din Quintus Curtius Rufus conţinînd discursul adresat, prin ambasadorii sciţi, regelui Macedoniei. Înrudirea între *Graiul solului tătăresc* şi *Viaţa lumii* i-a determinat pe comentatorii operei lui Costin să conchidă că meditaţia asupra nestatorniciei vieţii cuprinde aluzii la societatea contemporană, la politica anexionistă a turcilor şi la eventualitatea pieirii Imperiului Otoman.

Din lecţia autorilor latini studiaţi în Polonia, Costin reţine acele elemente care lămuresc *rostul istoriei*. Salustius cerea istoriei să prezinte astfel faptele mari ale înaintaşilor încît să poată servi drept lumină călăuzitoare pentru urmaşi. Cicero sublinia că istoria este îndrumătoarea vieţii şi făclia adevărului. Reluînd gîndul exprimat în cele două definiţii clasice, Costin îşi precizează concepţia istorică scriind că „letopiseţele nu sînt numai să le cetească omul să ştie ce au fost în vremile trecute, ci mai mult să fie de învăţătură, ce este bine şi ce este rău şi de ce să se ferească şi ce va urma fiecare"[9]. Ca istoric Costin are ceea ce Vladimir Streinu[10] numea vocaţia de erou al responsabilităţii morale — „Eu voi da sama de ale mele cîte scriu"[11].

Afirmînd continuitatea operei istoriografice moldoveneşti, Costin se plasează în prelungirea osîrdiei predecesorului său, Grigore Ureche. *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron vodă încoace* deschide din chiar primele pagini o perspectivă de istorie est-europeană, în care faptele moldoveneşti sînt plasate într-un context mai larg, alături de evenimente contemporane din Ardeal, Ţara Muntenească, Ţara Leşască, Ţara Moschicească, Împărăţia Turcului. Într-o mişcare epică largă, bine stăpînită, se perindă oameni şi întîmplări, cel mai adesea zbuciumate, la care autorul meditează îndelung. Temperament reflexiv, Costin *îşi gîndeşte* cronica, tot aşa cum, mai tîrziu, Neculce *şi-o va povesti*. Reproducînd ştiri din izvoare, autorul se îndoieşte de autenticitatea lor („poate hi", „de nu-i laudă"), glosează pe marginea textului („tractate adecă legături de pace"), îşi avertizează cititorul („precum vei vedea mai gios"), se recunoaşte stăpînit de o adevărată demonie a intervenţiei („nu pot tăcea aici pentru . . .").

---

[7] M. Costin, *op. cit.*, **II**, p. 16.

[8] L. Stoianovici — Donat, *Un chroniqueur moldave, traducteur de Quintus Curtius*, în „Actele celui de al XII-lea Congres internaţional de lingvistică şi filologie romanică", Bucureşti, 1971, p. 783—788.

[9] M. Costin, *op. cit.*, **I**, p. 146.

[10] V. Streinu, *Miron Costin, primul nostru mare clasic*, în „Luceafărul", an X (1967), nr. 9 (4 martie).

[11] M. Costin, *ibid.*, **II**, p. 12.

Fie că pornește de la izvoare scrise, fie să are în vedere o anumită tradiție orală, Costin propune o realitate la modul dubitativ, o istorie trecută prin filtrul aprecierilor sale atît de personale.

În relatare Costin păstrează linia de generalitate, *perspectiva largă*, nu numai dacă avem în vedere tratarea în context european a istoriei Moldovei. Gradația descendentă dintr-un pasaj al poemului *Viața lumii*:

„Și voi, lumini de aur, soarile și luna,
Voi stele iscusite, ceriului podoaba
Vă așteaptă groaznică trîmbița și doba
În foc te vei schimosi peminte cu apa
O pricine amară nu așteaptă: sapa“[12]

trasează în regresiunea ei (soare — lună — stele — pămînt — apă — sapă) tot o *viziune panoramică*.

În *Poema polonă* frumusețea peisajului Moldovei este contemplată de la altitudinea ochilor lui Bălcescu: „De-abia au trecut munții Carpați și de pe coama munților înalți privesc spre pămîntul Moldovei viitoare... Peste tot cîmpii mănoase, pășuni întinse; care alte pămînturi în lume se pot asemăna cu acesta?“[13]. Nu numai prespectiva, dar și debitul fastuos al frazei anunță pe autorul descrierii Transilvaniei.

Spre deosebire de Ureche, la care predominante sînt amănuntele concrete, mecanice ale acțiunilor, la Costin se poate vorbi de substituirea succesiunii faptelor cu peisajul interior. Paginile lui nu mai reflectă doar ceea ce se poate observa cu ușurință, ci fac vizibilă *realitatea interioară* a personajelor. Costin „inventează“ oamenii pe coordonată psihologică, reține resorturile acțiunilor, mobilurile care-i împing spre îndeplinirea unui destin.

În descrierea bătăliilor, Ureche era impresionat de spectacolul exterior al încleștării oștenilor pe cîmpul de luptă, „înălbit de trupurile celor căzuți“; Costin deplasează centrul de interes în sufletul oamenilor urmărind ciocniri mai greu sesizabile, dar la fel de dramatice: „Aproape de apusul soarelui, Schinderu pașea au descălecat oastea toată la odihnă, iară *leșii au căzut la mare spaimă și turburare... mîhniți toți... ținea hatmanii amîndoi inime tari... au pătruns tuturora inimile acest sfat... ceialaltă oaste să turburasă cu toții*“[14].

Într-o dialectică a devenirilor morale, Costin înregistrează reflexul pe plan sufletesc al faptelor exterioare, asupra cărora nu stăruie decît în măsura în care sînt concludente pentru consecințele pe care le determină. *Comportamentul moral* al participanților la complotul urzit împotriva lui Vasile Lupu este urmărit într-o succesiune de stări contradictorii. Subtilitatea observației evidențiază mai bine decît în oricare alt fragment al cronicii calitățile de scriitor ale autorului. Dozînd efectele, Costin pornește de la un moment mult anterior complotului — solia lui

[12] M. Costin, *ibid.*, **II**, p. 116.
[13] M. Costin, *ibid.*, **II**, p. 257.
[14] M. Costin, *ibid.*, **I**, p. 42.

Ştefan Gheorghe logofătul la Racoţi, în timpul căreia în mintea lui încolţeşte dorinţa („de atunce-şi luasă gînd spre domnie"). Din această clipă, de fapt, începe „căderea şi răsipa" casei lui Vasile Lupu („precum munţii cei înalţi. . ."), după care autorul revine la Ştefan Gheorghe, surprinzîndu-i preparativele („au legat vorava şi cu samă de boieri din ţară, cu Ciogoleştii . . . cuprinzîndu-i cu giurămînt să ţie taina"). După o paranteză în care povesteşte întîmplări cu tîlc din istoriile despre Pir, Costin prezintă complotul propriu-zis. Urmărind pe fiecare din participanţi, autorul accentuează asupra componentei psihologice. Mişcarea sufletească se traduce în datele comportamentului: logofătul intră la Vasile-vodă cu „faţa scornită de mare mîhniciune"; Ciogoleştii „au stătut la grije ca aceia cît pri păşitul lor şi pre căutătură, cine le-ar hi luat sama le-ar hi cunoscut îndată vina". Oamenii gîndesc, se mişcă şi vorbesc într-o ambianţă concretă, sugerată prin cîteva notaţii: pe Vasile-vodă „l-au lovit gînduri de purcesul logofătului", în biserică; boierii fac sfat în spătărie; serdarul este adus în visteria păzită de seimeni; în casa lui Iordachi-visternicul, la miezul nopţii „au dat ştire de la curte de perirea Ciogoleştilor. Şi dacă l-am deşteptat, îndată au dzis: Au perit-au cei boieri? Şi dacă i-am spus că au perit, au suspinat greu dzicînd: Ah! Ce s-au făcut!"[15]

Interesul autorului pentru „faptele de casă", pentru amănunte, este stimulat şi de prezenţa în calitate de martor al multor întîmplări. Depăşirea mentalităţii istoricului feudal este la Costin şi o chestiune de selectare a faptelor. Autorul reţine amănunte pitoreşti din viaţa domnilor, intrigi, comploturi ţesute în taină, momente de panică sau de bucurie şi tocmai de aceea reconstituirea istorică e vie, dramatică.

Beneficiar al unei întinse culturi, Costin se deosebeşte în felul de a scrie atît de Ureche, cît mai ales de Neculce. După model latin, Costin foloseşte procedeul *dislocării* unor părţi ale frazei (subiectul la sfîrşit, atributul înaintea substantivului). Fraza devine retorică atunci cînd foloseşte *enumerarea*, cu scopul de a insista asupra anumitor fapte. *Gradaţia ascendentă* sau reluarea anumitor cuvinte dă un spor de intensitate. *Elipsa predicatului* în unele propoziţii trădează influenţa *Analelor* lui Tacit.

Intervenţiile frecvente în cursul relatării, indiferent că menirea lor este să explice o situaţie, să plasticizeze sau să argumenteze pur şi simplu lectura, creează impresia generală de stil digresiv. Fraza încărcată, nu lipsită pe alocuri de sinuozităţile construcţiei latine, conferă o amplitudine specifică stilului.

Imaginea autorului, aşa cum ne-o sugerează opera, este aceea a intelectualului conştient de menirea scrisului. Caracterul de dezbatere, de „frămîntare a lucrului cu voroava", lauda lecturii, preţuirea „omului cu înaltă hire" şi a „sfatului subţire", aprecierea „antichităţii cea plină de spirit şi înţeleaptă în născocirile ei", conştiinţa propriei superiorităţi — uşor condescendentă cînd se raportează la Ureche („s-au lunecat şi săracul Urechie-vornicul . . . Credem neputinţii omeneşti") sau maliţioasă, faţă de domnul neştiutor de carte („mai des cu păharăle, măria ta, şi mai rar cu

[15] M. Costin, *ibid.*, p. 132—133.

rînduielile"), aluzia orgolioasă la strălucirea numelui, întotdeauna de preferat titlului, sînt tot atîtea argumente în favoarea comportamentului intelectual al autorului în paginile operei sale.

Costin trăiește acut sentimentul labilității, al nestatorniciei în mijlocul acelor atît de cumplite vremi, dar își depășește destinul omenesc prin operă. Aceasta este de altfel încheierea din perspectivă intelectuală a meditației sale grave, de-o viață întreagă:

„Ia aminte, dară, o, oame, cine ești pe lume
Ca o spumă plutitoare rămîi fără nume
Una fapta ce-ți rămîne, buna, te lățește
În ceriu cu fericie, în veci te mărește"[16].

Destinul omenesc al lui Costin, curmat la porunca lui Constantin Cantemir, în condiții de atrocitate medievală, în miezul de iarnă a anului 1691, este ilustrativ pentru viziunea tragică a unei lumi care „presupune o astfel de rînduială a lucrurilor încît purtătorii valorilor pe care le socotim mai prețioase sînt sortiți suferinței și nimicnicirii"[17].

Viața și opera lui Costin evocă măreția străbătătoare prin vitregia unui ev zbuciumat și, deopotrivă, conștiința orgolioasă a cărturarului supraviețuindu-și prin operă.

КОСТИН ИЛИ КЛАССИЧЕСКОЕ ПРИЗВАНИЕ ДРЕВНЕЙ РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Резюме)

Прослеживая классические отзвуки в творчестве Мирона Костина, автор пытается доказать, что предпочтение, оказанное им древности, исходит из сознания латинского происхождения нашего народа, причём это предпочтение является одновременно переоценкой культуры с эстетической доминантой, каковой была древняя культура.

Автор статьи прибавляет книжным ссылкам, имеющимся в творчестве молдавского летописца, некоторые элементы, вырисовывающие портрет классического человека древнего периода румынской литературы.

MIRON COSTIN OR CLASSICAL VOCATION OF OLD ROMANIAN LITERATURE

(Summary)

Following the classical echoes in Miron Costin's s work, the author tries to prove the predilection for antiquity as rising from our people's consciousness of its Roman origin. At the same time this preference means a reconsideration of a prevailingly aesthetic culture of antique inspiration.

Some elements meant to complete the portrait of a Romanian old literature classic are added to the references extant in the work of the Moldavian scholar.

---

[16] M. Costin, *ibid.*, p. 119.
[17] T. Vianu, *op. cit.*, p. 137—138.

A TÖRTÉNETTÉ FEJLESZTÉS NÉHÁNY MOZZANATA JÓSIKA MIKLÓS TÖRTÉNELMI REGÉNYEIBEN

V. SZENDREI JÚLIA

Dolgozatunk a szerkezeti elemek felől közelít Jósika Miklós történelmi regényeinek belső organizmusához, s arra keres feleletet, hogy a törtenéssornak történetté fejlesztésében, vagyis a megismétlődő technikai fogások, toposzok[1] konvencióiban az írói beállítottság hogyan hozza mégis újszerű viszonyba az epikus alkatelemeket és milyen eljárásokkal alakítja ki a részletmozzanatoknak mégis egy sajátos láncolatát, továbbá hogyan képesek ezek a mozzanatok az olvasóban hatást kiváltani.

Jóllehet a magyar irodalomban Jósika Miklós az, aki az eredeti regény megteremtője, műveinek ilyen jellegű számbavételével a szakirodalom nem foglalkozott.

Ha szemügyre vesszük Jósika szabadságharc előtt keletkezett regényeit[2] szerkezeti szempontból a következő képletre vezethetők vissza: a kompozíció tengelyébe rendszerint valami közérdekű vállalkozást állít, s ez a középponti akció szervező erejű. Ez kapcsolja össze a regények többszintű világának egymásra épülő életköreit, ahol egymásba futó és egymást keresztező cselekményvonalak szövevényében vonultatja fel és mozgatja a képzelt és történelmi hősök sorát. Az összetett eseménysort és a hősök egymáshoz való viszonyát meghatározó akció alapvető regényépítő elem.

A törtenéssort az író azonban nem fejleszti következetesen egymásból. Az elbeszélés fejlesztésének alapvető eszköze nála a *titok*, az eseményeket ez bonyolítja, ami az olvasót visszafelé vezeti a megértésben. Az okok és összefüggések rendjének a megteremtése az eseménysortól tehát elkanyarodik. Önmagában véve a végső megértésnek a késleltetése

---

[1] V.ö. Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter,* 1947. Erről lásd még: V. Sklovszkij, *A széppróza,* Bp., 1963, 226, Hankiss Elemér, *Az irodalmi kifejezésformák lélektana,* Bp., 1970, 135.

[2] *Zólyomi,* Pest, 1836, *Abafi,* Pest, 1836, *Az utolsó Bátori,* Pest, 1837, *A csehek Magyarországban,* Pest, 1839, *Zrinyi a költő,* Pest, 1843 és *Jósika István,* Pest, 1848. A *II. Rákóczi Ferenc* csak 1861-ben jelent meg.

a titok-regény kompozíciós törvényeiből következik.[3] Jósika azonban a titkokra épülő kompozíciós technikát sajátosan alkalmazza. A titok-elemek felhasználásával az eseménysor összefüggésrendjének bonyolultan késleltetett mechanizmusait teremti meg, s így jut el egy szerkezeti integrációhoz. A regények vezető irányvonala ugyanis integrálja a titkokat, melyeknek a funkciójuk a mű szerves testében érvényesül.

A szövevényes cselekményvonalak összefüggésének a megteremtéséhez technikailag a *fejezetek sajátos elrendezésével jut* el. A fejezetekre osztás a narratív prózának nélkülözhetetlen alkateleme, az elbeszélés tagolásának ősi technikai fogása volt mindig is, s a regényidővel volt összefüggésben. Az időben lefolyó cselekvéseket érzékeltette. A *fejezetvégződések* pedig már a „régi" regényben is lehetővé tették az eseményláncolat egyik láncszemének a kiemelését, a kiválasztását, vagy a hősök sorsának a továbbfejlődését[4].

Jósikánál ezek az alkatelemek már nemcsak az elbeszélés tagolásának epikus eszközei, hanem kompozíciós céloknak vannak alávetve. A fejezetek sorrendje nem az események időbeli vonalát követi. Fel-felcseréli őket, ami a magyar prózai epika történeti alakulásában új minőséget eredményezett: a többrétű kompozíció megszületését jelentette. A fejezetek elrendezésével megbontja a cselekmény időbeli vonalát, és megteremti a *párhuzamosítás, egyidejűség, időbeli visszavetítés* változatait.

Az áttérést pedig egyik fejezetről a másikra leggyakrabban úgy valósítja meg, hogy az eseményt hirtelen megszakítja, s attól térben és időben elkanyarodik. A történetet térbeli és időbeli kitérőkkel bontja ki. A cselekmény időbeli vonalának a megbontása úgy fogható fel a kompozícióban, mint *késleltető mozzanat,* mert általa a kiélezett szituáció minduntalan meg-megszakad, ami ugyancsak távolítja a végkifejletet. A történet végső kibontakozását a különféle rejtélyek mellett tehát a *temporális elemek* is késleltetik.

Ezek a végkifejletet feltartóztató eljárások ugyanakkor a szóbanforgó regényekben nemcsak fékező mozzanatokként vannak jelen, amelyek a célpont felé haladó figyelem ívét meg-megtörik, hanem az egymást kergető titkok, vagy a cselekménypárhuzamok és jelen-múlt váltakoztatása, egyúttal fokozzák is a cselekvések iramát. A fejezetvégekkel pedig nemcsak megszakítja hirtelen az adott eseményt Jósika, hanem ugyanakkor a hősöket váratlan vagy veszélyes helyzetekben hagyja. Ezzel az eljárással mozgásba hozza, sőt egy távolabbi pont felé vonja a figyelem lendületét.

Az említett szerkezeti elemeknek egymást ellensúlyozó funkciójuk van, lassító és előrelendítő mozzanatokként vannak jelen a kompozícióban. Mozgás és ellenmozgás kifejezésére alkalmas, hatáskiváltó eszközök. Felhasználásukban esztétikai törvényszerűségek érvényesülnek.

Ismeretes ugyanis, hogy a tartalom felépítésének a különféle irodalmi műnemekben — akárcsak a regényben — mindig megvannak a maguk

---

[3] V. Sklovszkij, *A szépparóza,* Bp., 1963, 304—326.
[4] Uo. 264.

általános esztétikai törvényei. Ezzel a problémával van szoros kapcsolatban mindaz, amit Hankiss Elemér *Az irodalmi kifejezésformák lélektaná*-val foglalkozó munkájában az esztétikai hatásformákról kifejt. Többek közt arra mutat rá, hogy az irodalomtudomány a maga feladatát abban jelöli ki, hogy feltárja: milyen alkatelemekkel, és az alkatelemeknek milyen kombinációjával képes az író az esztétikumot a műben létrehozni. Még közelebbről: melyek az irodalmi műveknek általában esztétikai funkciókat betöltő mozzanatai?

Az esztétikai funkciókkal kapcsolatban a XX. századi irodalomtudományban konkrét vizsgálat tárgya lett az irodalmi formák ambivalenciája. Hankiss arra is rámutat, hogy az irodalomtudománynak nem egy irányzata az alkotásnak csaknem valamennyi elemét ilyen tekintetben, mint ambivalens tényezőket kezeli, melyek az alkotásban egyrészt táplálják a figyelem lendületét, de ugyanakkor, ezzel egyidőben, az olvasó figyelmét kitérőkre, kerülő utakra is késztetik. Az irodalmi alkotásnak csaknem valamennyi stilisztikai, retorikai, de szerkezeti eleme is ilyen egymást ellensúlyozó funkciókat képes betölteni[5].

Regényben például a történet lendítő, aktivizáló erejével szemben, mely mindig a végső kibontakozás, a végcél felé tör, működik egy vele homlokegyenest ellenkező irányba ható erő is, amely közben fékezi, késlelteti a végkifejletet. A regény szerkezeti szintjén ez a kettős mechanizmus egymást kiegészítve és egymás közt feszültséget teremtve érvényesül. Az olvasót egyfelől a türelmetlen kíváncsiság, hogy *mi* történik a regényben, másfelől ezzel szinkronban a kíváncsiság, hogy azt is követhesse, *hogyan* történik, mindig ellentéteiben tartja fogva[6]. A regényíró a formakészleti elemek felhasználásával teremti meg az előrelendítésnek és késleltetésének egymást ellensúlyozó játékát. A sajátosat pedig mindig abban lelhetjük fel, hogy az írói beállítottság az előrelendítésnek és fékezésnek milyen kombinációit fejleszti ki?

Jósika az említett fejezettechnikával nemcsak nem torlaszolja a tempót, hanem sorra elkapkodja az olvasó elől a cselekmény fonalát, hogy azonnal mást adjon helyette. Ezzel a megoldással a történések sora vágtató iramban követi egymást. Az írói-rendezői munka az érdeklődést a gyorsított iramú eseménysorra irányítja. Eklatáns példa erre az Abafi néhány fejezete. A regényben például a 6-iktól a 8-ik fejezetig (Kolozsvár 1594-ben, Fa-alkotmány, Három hölgy) az író színteret vált és ezzel szimultán új eseményeket mutat be, amelyeknek látszólag semmi közük nincs az előzményekkel. Az összefüggésekre itt még semmi sem utal.

---

5 A műalkotás belső dinamizmusaival legbehatóbban az orosz formalista iskola foglalkozott (Jurij Tynianov, V. Sklovszkij, Borisz Eickenbaum), valamint a prágai strukturalisták közül Jean Mukarovszkij. A fékező és késleltető mechanizmusokat ők vizsgálták elsőnek az irodalmi alkotásban. Lásd a következő tanulmányokat. Tzvetan Todorov, ed., *Théorie de la littérature.* Textes des formalistes russes, Paris, 1965, Nyirő Lajos, *Az orosz formalista iskola,* Kritika, 1966/9, L. Garvin, ed., *A Praque School Reader an Esthetics, Literary Structure, and Style,* 1964, Hankiss Elemér, *Az irodalmi kifejzésformák lélektana,* Bp., 1970. Hankiss felsorolja az ilyen irányú újabb kutatásokat is, *im.* 164.

6 Uo. 173.

Ezekben a fejezetekben a Kolozsvár piacán történő cselekménymozzanatokat és jelenségeket eleveníti meg, amelyeket nemcsak térben de ugyanakkor időben is meghatároz, ami a hatodik fejezet címében is benne van.

Az első öt fejezethez képest ezekben az események egy évvel későbbiek, amiről viszont csak a tizenegyedikben (Fogadás következményei) értesülünk. Egyelőre a piactéri látvány részesei vagyunk.

Ezek a fejezetek felépítéstechnikailag azonosak. Mindegyik helyzetképek füzére. Íróilag Jósika ezt a következőképpen oldja meg: „... induljunk a magas, négyszögű bástyától védett, sötét Magyar-kapun be. A jobbra-balra vonuló házak nagyobbára hamuszínű s fehér kockákra vannak festve, néhányat kivéve, melyeken vagy kiáltó színeik tűnnek ki, vagy avult egyszínű meszelés látszik... Csak két magasb ház van az egész utcában egy-egy emeletes: az első közel a kapuhoz jobbra, a másik balra, az utcának dereka táján, a Középutcába vezető sikátor szögletében, egyenetlen, ízlésnélküli faragásokkal terhelt ablakokkal, melylyektől két celédfő nyúlik ki, le-lehajolva a térfelé tóduló néphez ... Éppen most léptet el az ablak alatt egy fiatal barna ember: ... lovának karcsú nyakát veregetve áll meg az ablak előtt. „Itthon még a Gazdád, Kelemen?" — szólt a lenéző öreg szolgához.

„A gyűlésbe indult a kis templomba" — felelte az öreg.

„Mit jelent ez a zajongó nép, melly száját tátva özönlik az utcán végig?"

Az öregnek képe elkomorult, s bizodalmas suttogó hangon mondá: „S azt kegyed nem tudná? — Uram! borzasztó nap virradt Kolozsvárra! A téren fa-alkotmányt emeltek: mindenki feszült várakozásban van; azt mondják, néhányak fejébe kerül"[7].

A helyzetképek bemutatásánál Jósika mozgó „kamerával" dolgozik. Ezzel az eszközkezeléssel a látvány mozgalmasságát biztosítja. Az egymást követő események gyorsított iramúak.

A térnek mindig más-más pontját, s „az alkotmány körül sűrűn ömledező, a jövő-menők által mindig újuló s változó népgyűrűt" felváltva kapja lencsevégre. „Ott körültekintve három embert látunk a Szín utca végénél egy laposkövön állani, ...Úgy látszik e magasb helyzetet azért választották, hogy a piacon történendőket kényelmesben láthassák"[8].

A három szereplőt lassan közelképbe hozza s rajtuk keresztül értékeli ki a közhangulatot. A piacon felállított fa-alkotmány egy vésztjósló esemény árnyékát vetíti előre. A lakósok félelemmel vegyes nyugtalansága, a gyülekező tömeg és az utcakép egy feszültséggel terhes politikai állapot és atmoszféra kifejezői. Ez által a térben és időben meghatározott cselekvések egyúttal történelmi távlatokat kapnak. A részletek az általánosat testesítik meg.

Felépítéstechnikailag ezekhez tartozik szervesen a nyolcadik fejezet (Három hölgy), ennek azonban jelentést hordozó funkciója van az ese-

---

[7] Jósika Miklós, *Abafi*, Pesten, 1851, Kiadja Heckenast Gusztáv, 42.
[8] Uo. 45.

mények történetté fejlesztésében is. A rendeltetése ugyanis nemcsak az, hogy a piacteret egy más nézőpontból — a Mikola-ház erkélyéről — is láttassa, hanem az is, hogy a történet főhősét összekapcsolja a piactéri eseményekkel, noha még nem tudni ugyan, hogy mi is lesz a fiktív hősnek a szerepe a történelmi jelentőségű mozzanatokban.

Ebben a vészterhes szituációban találkozunk tehát újra személyesen a főhőssel, aki most a piactéren jelenik meg.

A téren áthaladó Abafit új emberként állítja Jósika az olvasó elé, aki régi énjéhez képest a felismerhetetlenségig átalakult. A folyamatot, amiben ez a testi-lelki változás végbement nem látjuk, az író ezt nem mutatja be. Csak az átalakulás következményét állítja a figyelem fókuszába. Mivel az idő szemléleti formája a történés, a történés végpontjának a megragadásával — a már átalakult Abafi Olivér felmutatásával — az író azt is továbbítja az olvasó tudata felé, hogy a regényben az események időbeli vonala előrefejlesztett, sőt a történés végpontjának a kiemelésével a közben eltelt időt is érzékelteti.

Ezt az előrehaladó idővonalat Jósika a tizenegyedik fejezetben (Fogadás következményei) megbontja, s az időbeli visszavetítésnek egy egyszerűbb változatát valósítja meg: Közvetlen szerzői beavatkozással itt beszéli el a piactéri akasztásoknak az előzményeit, amit már előzőleg, a tízedik fejezetben bemutatott. Az előbbi öt fejezet párhuzamos eseménymozzanatait, amiket Jósika filmszerű eszközökkel pillanatképekké formált, — sorra elkapkodva a cselekvések fonalát és gyors egymásutánban váltogatva a látványt — a tizenegyedik fejezettel megszakítja. Ez a fejezet, amely időbeli kitérő, az előzményeket tárja fel az olvasó előtt. Körülbelül fél év eseményeit mondja el. Abafi lelki átalakulásának korábbi mozzanatait, és Báthori Zsigmond erdélyi fejedelem trónféltésének szintén korábbi megnyilatkozásait foglalja össze pár lapon. Ezzel a kitérővel megintcsak nem a részletek jelentőségét hangsúlyozza, hanem oksági összefüggéseket teremt az előbbi öt fejezetben bemutatott cselekvések között, amivel további cselekvéseket készít elő.

A hősök életsorsába főleg a külső világ eseményei szólnak bele, és ezek alakítják a jellemet. Az események legfőbb kifejezői Jósikánál a különféle akciók, melyek rendszerint elhatározó döntések elé állítják a hősöket, és mindig próbatételt jelentenek. Ezek kristályosítják ki az alkati jegyeket is. Ebből következik, hogy a temporális elemek nem a belső, lelki történések mélységdimenzióit tárják fel, hanem egy történelmi időszakasz inkább szélességében kibontott életeseményeit.

A különféle cselekvésvonalak közötti összefüggéseket viszont tér és idő extenzív dimenzióiban teremti meg. A történetet időben és térben egyaránt széthúzza, a hősöket kiválasztó és felmutató események sora éveket fog át. Az időben kiterjesztett kompozícióban Jósika a regényhősöknek egy-egy életszakaszát emeli be, s a szereplők kiválasztott életeseményeit egyszersmind egy történelmi időszak perspektívájában láttatja. A kompozíció időbeli kereteibe éveket foglal tehát. Így az *Abafiban* az elbeszélt események teljes időbeli kontúrja öt év, másik regé-

nyében, *Az utolsó Bátori*-ban és a *Zrinyi, a költő*-ben négy, illetve három év.

A csehek Magyarországban, a *Jósika István* és a *II. Rákóczi Ferenc* időbeli horizontját méginkább kiszélesíti. A regénybeli világ időbentérben ezekben a legtágasabb. A *Csehek*ben a Mátyás-képviselte központosított rendeszmény megteremtésének és a főhős, Zokoli Mihály életútjának — amely ezzel a küzdelemmel szervesen eggyé forr — eseményekben gazdag tíz évét fogja át, a *Jósika István*-ban a Bátori Zsigmond erdélyi fejedelem udvarában élő kegyenc életének ugyancsak egy évtizedes legjelentősebb szakaszát beszéli el. A *II. Rákóczi Ferenc*-ben pedig a regénybeli események ennek a szabadságharcnak mintegy húsz évét ölelik fel.

Regényeinek világát nemcsak tágassá fejleszti, hanem a regénybeli történet időhatárait dátumszerűen is kiszabja. Az induló eseményeket rendszerint már az első fejezetben elhelyezi idő és tér koordinátáiban. Az időbeli megkötést azonban technikailag más-más módon oldja meg. *Az utolsó Bátori*-ban a történet a következőképpen indul: „Június vége felé, 1609. egy tisztes fekete alakot látunk, keskeny folyósóra emelkedő hágcsón haladni, s fölérkezvén gépileg balrafordulni kimért, halk léptekkel folytatván útját... e történet korában Kolozsvárnak akármelyik ura, polgárja ... t. Kapornai Demeter urat... ismerte volna... meg. Midőn a mi szorgalmas és pontos tanítónk a délutáni fél kettőre a folyósóra föllépett...“[9].

A regény egy iskolai helyzetképpel kezdődik. Ez a helyzetkép a kompozíciónak egyik építőköve mindössze, de az események történetté fejlesztésében fontos funkciója van. Kapornai uram, ha az első fejezet után el is tűnik a regényből, akárcsak ennek a helyzetképnek a többi szereplője is, akik mind epizódfigurák, a vele és a körülötte meginduló cselekvéssor mégis a központi cselekmény egyik főhősének, Dimonnak az akcióját indítja el. A hozzá kapcsolódó eseménymozzanatok a regénybeli történetnek a fővonalát képezik. Ez a fővonal már az első fejezetben megindul, s a történet megindulásának az időpontjáról az olvasó már az első sorokban tudomást szerez. Az idő és hely megjelölése egyelőre itt még a fiktív eseményhez kötött, a perspektíva leszükített, mindössze egy mozzanatra összpontosul a figyelem. Innen tágul majd az idő történelmivé a további fejezetek során, s a térbeli perspektíva pedig országnyivá.

A csehek Magyarországban eseménysorát ugyancsak idő és hely megkötésével, egy megadott pontból indítja az író, csakhogy ebben már maga az indító fejezet (Rákos) tágabb horizontú, idő és tér történelmi távlataiban adott: országos méretű esemény és, mondhatni, országos részvétel dimenzióiban indul a regénybeli fiktív történet is, a Zokoli Mihály körül szövődő cselszövény ...[10].

---

[9] Jósika Miklós, *Az utolsó Bátori*, Jósika Miklós regényei, Pest, 1840, II. kiad. 8.

[10] Jósika Miklós, *A csehek Magyarországban*, Bp., 1909, Franklin Társulat, 3—18.

A *Jósika István*-ban az indítás inkább krónikaszerű s a történetet a krónikás adatok rögzítik térben-időben is:

„Zsigmond 1589-ben Gyula-Fehérváron mulatott, hol többnyire az erdélyi fejedelmek laktak. Számos vendégei voltak, s ezek közt az ifjú Báthori Boldizsár, nagybátyja, Bocskai István, Gesztler Ferenc és többen. A fejedelem udvara vidám volt, s maga Zsigmond még e tájban nem mutatá azon mogorvaságot, mely csak később, lélektanilag egyszerűen megfejthető okból merült fel jellemében“[11].

A történelmi adatokba ugyancsak krónikaszerűen illeszti be és indítja el a regény címadó hősének, Jósika Istvánnak a történetét, akivel 9 éves korában találkozunk először.

A fentebbi példáktól eltérő módon húzza meg az eseménysor tér- és időbeli kontúrjait Jósika az *Abafi*ban:

Az első fejezetben az eseménysort egyelőre csak térben köti meg (Falusi lak): „A szép Marosvölgyében Alvinc a legkiesb falvak egyike Erdélyben. Termékeny szántóföldek simulnak alatta, gazdag aratást ígérve a szorgalmas földmívelőknek; a Maroson túl elevenzöld szőlőhegyek emelkednek, melyek alatt regényes fekvésben tűnnek ki a szemben fekvő Borbereknek egyszerű, szalmafödelei.

A helység közepe táján láthatók ősz falai egy hajdani fejedelmi kastélynak, mely történetünk idejében épségben állott. ... E szép fekvésű falunak napnyugati végén volt egy alacsony, egyszerű falusi lak, sötét, félig meszelt falakkal... Magas, éles födél, zsindellyel födött kémény; a tornác alig másfél könyöknyi széles, s az odavezető keskeny lépcsők idomtalan fa-hasábokból egymásba jól-rosszul illesztve. A tornáczon, melyet durván faragott négyszögű gerendák támogattak, jobbra félig nyílt fahombár állt, födele rendes csomókkal terhelve...“ stb.[12].

Gondos környezetrajz előzi meg az induló eseményeket.

Az elénk táruló kép térben kiterjesztett tágassá fejlesztett, panoramikus kép. Az ilyenfajta levegősebb panoramikus indítás Jósika szerkesztéstechnikájának jellegzetes oldala.

A térnek tágas, perspektívikus láttatása után, összpontosítja a figyelmet egy középpontra, az induló eseménysor közvetlen színterére, sőt a pontos helyét is beméri a terepen.

A történet időbeli határait csak később, a regény hatodik fejezetétől kezdve húzza meg. Ebben (Kolozsvár 1594-ben) a történelmi hátteret és távlatokat teremti meg időben is. A város arculata elevenedik meg előttünk az idegenvezető tollán, melyet a történet idejéből ismertet meg az olvasóval, de egyszersmind a közelmúltját is felvillantja a fejezet lapjain.

Majd a következő, hetedik fejezetben (Fa-alkotmány) a Kolozsvár piacán egybegyűltek beszélgetésében Jósika már nemcsak a város, de Erdély történelmi közelmúltját idézi, ami — ha meghúzzuk a történet időbeli határait — azon kívül esik, mégis az eseménysornak történetté

---

[11] Jósika Miklós, *Jósika István*, Bp., 1909, 4.
[12] Jósika Miklós, *Abafi*, 1—2.

fejlesztésében alapvető funkciója van, mert a kitekintés térben-időben a történelmi helyzetkép és atmoszféra megteremtésének az eszköze lesz. Az egybegyűltek emlékein keresztül felvillantott térbeli és időbeli távlatok a fiktív hősök cselekvéseinek és a regénybeli történetnek átfogóbb koordinátáit képezik.

A következő, nyolcadik fejezetben (Három hölgy) a város piacterét már más szemléleti pontról közelíti meg. A Mikola-ház erkélyéről szemlélődő három nőalak tekintete fogja be a város piacterét, ahol ebben a pillanatban a regény címadó hőse, Abafi Olivér lovagol át. Az író a látványhoz kapcsolódó kommentárokba építi be azokat a mozzanatokat, amikkel a regénybeli történet kezdetére utal. A beszélgető nők szavaiból arról értesül az olvasó, hogy Abafi múltbeli énjéhez képest a felismerhetetlenségig átalakult. Amit a szemtanúk ebben a tekintetben konstatálnak, az a pillanatnyilag létezőhöz viszonyítva valami *megtörténtre*, valami időközben végbementre utal. Egyszersmind azt is kifejezi, hogy a történet kezdete ettől az eseménymozzanattól időben távol esik. Egyelőre az író csak ennyit tudat az olvasóval. A történet kezdetének pontos idejéről majd csak a tizenegyedik fejezetben (Fogadás következményei) értesül az olvasó. „Előbb láttuk Abafit, a Mikola-ház erkélyénél ellovagolni. Margit ráismert azonnal, de igen kevesen mások Kolozsvártt. *Nehéz is lett volna az annak, ki őt ezelőtt egy évvel látta.*"[13] Az olvasó tehát csak itt értesül közvetlenül arról, hogy mikor is indul a cselekmény. Az *Abafi*ban ezzel a késleltetett eljárással találkozunk.[14]

A történéssor történetté fejlesztésének egyik nélkülözhetetlen alkatelemét emeltük itt ki Jósika regényeiből: a *fejezetekre osztást* és ezeknek sajátos elhelyezkedését és hatásfunkcióját próbáltuk néhány példával megvilágítani. A történetté fejlesztés olyan más nélkülözhetetlen alkatelemével, mint a bevezetés, az egyik eseményvonalról a másikra való áttérés vagy a regényzárás, egy későbbi dolgozatunkban fogunk kitérni.

CÎTEVA MOMENTE ALE FORMĂRII ISTORICULUI ÎN ROMANELE ISTORICE ALE LUI JÓSIKA MIKLÓS

(Rezumat)

Lucrarea de față abordează sub aspectul structurii latura internă a romanelor în discuție, elucidînd un aspect de care literatura de specialitate nu s-a ocupat pînă în prezent, și anume: în ce măsură în genul specific al romanului, cu procedee tehnice, motive, respectiv toposuri convenționale repetate, concepția scriitorului atribuie o nouă funcție artistică acestora.

Lucrarea examinează și procedeele prin intermediul cărora artistul realizează unitatea acestor elemente în scopul atingerii unei finalități estetice. În această privință autoarea lucrării examinează în lumina unor exemple felul în care, în romanele istorice scrise înaintea revoluției din 1848, Jósika dezvoltă șirul evenimentelor pînă la nivelul povestirii.

---

[13] *I.m.* 79.
[14] *Uo.*

Se argumentează faptul că în închegarea tehnicii sale compoziționale Jósika folosește și elementele caracteristice ale prozei narative, cum ar fi printre altele, împărțirea pe capitole. Această tehnică tradițională a permis întotdeauna accentuarea sau detașarea a cîte unui fragment din lanțul continuu al povestirii, precum și dezvoltarea compozițională a sorții eroilor. Jósika angajează aceste elemente componente în scopul atingerii propriilor țeluri compoziționale. Din punct de vedere al structurii în romanele sale unde opera diversificată se desprinde din împletirea liniilor faptice, el ajunge la coerența paralelelor tocmai prin așezarea în mod propriu a capitolelor. În aceste romane, capitolele nu mai urmăresc linia cronologică a faptelor, ci ele se schimbă mereu, ceea ce a dus la rezultate calitative noi în formarea istorică a prozei epice maghiare, însemnînd, de fapt, consacrarea structurii compoziționale diversificate și totuși unitare.

НЕКОТОРЫЕ МОМЕНТЫ СТАНОВЛЕНИЯ ИСТОРИЧНОСТИ В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ ЙОШИКА МИКЛОША

(Резюме)

Автор статьи рассматривает в аспекте структуры внутреннюю сторону обсуждённых им романов, выясняя аспект, которым специальная литература до сих пор ещё не занималась, а именно: в какой степени в специфическом жанре романа, путём технических приёмов, мотивов, соответственно повторных условных топосов, концепция писателя придаёт им новую художественную функцию.

В статье рассмотрены также приёмы, посредством которых художник осуществляет единство этих элементов в целях достижения намеченной эстетической задачи. В этом отношении автор статьи рассматривает на основе некоторых примеров способ, которым Йошика в своих исторических романах, написанных до революции 1848-го года, излагает ход событий вплоть до момента повествования.

Автор аргументирует тот факт, что в становлении своей композиционной техники Йошика употребляет также характерные элементы повествовательной прозы, как, например, деление на главы. Эта традиционная техника всегда позволяла выделение одного отрывка из непрерывной цепи повествования, а также композиционное развитие судьбы героев. Йошика использует эти составные элементы для достижения собственных композиционных целей. С точки зрения структуры, в своих романах, в которых переплетаются фактические линии, Йошика достигает связности параллелей именно путём соответственной расстановки глав. В этих романах главы больше не следуют хронологической линии событий, они постоянно изменяются, что привело к качественно новым результатам в историческом становлении венгерской эпической прозы, означая, фактически, закрепление многоплановой, но всё же единой композиционной структуры.

QUELQUES MOMENTS DE LA FORMATION DE L'HISTORIEN DANS LES ROMANS HISTORIQUES DE JÓSIKA MIKLÓS

(Résumé)

L'auteur aborde sous l'aspect de la construction l'organisme intérieur des romans historiques de Jósika et s'efforce d'élucider un aspect négligé par la littérature de spécialité, à savoir: comment, dans le genre spécifique du roman, à l'aide de procédés techniques, de motifs ou de *topoi* conventionnels répétés, la conception de l'écrivain met néanmoins en oeuvre de nouveaux éléments constitutifs épiques et par quelle espèce de procédés il relie ces maillons en un tout solidaire: la chaîne du récit, capable de déterminer tel ou tel effet chez le lecteur.

A cet égard, l'auteur du travail examine à la lumière de certains exemples la manière dont, dans les romans historiques écrits avant la révolution de 1848, Jósika développe la série des événements jusqu'au niveau du récit.

On démontre en outre que, dans la constitution de la technique de composition de Jósika, il entre aussi des éléments indispensables à la prose narrative, tels que la répartition en chapitres. Cette technique traditionnelle a toujours permis d'accentuer ou de détacher tel fragment de la chaîne continue du récit, ainsi que de développer dans la composition le sort des personnages. Jósika met ces éléments constitutifs au service de ses propres fins compositionnelles. Au point de vue de la rédaction, dans ses romans où l'oeuvre diversifiée se détache de la texture des lignes événementielles, il parvient à la cohérence des parallèles précisément par la place respective qu'il assigne de façon personnelle aux chapitres: dans ces romans, les chapitres ne suivent plus la ligne chronologique des faits, mais changent sans cesse, ce qui conduit à des résultats qualitatifs nouveaux par rapport à la formation historique de la prose épique hongroise, résultats qui signifient en fait la naissance rédactionnelle de la composition diversifiée et pourtant unitaire.

ASPECTE ALE ORALITĂȚII ÎN SINTAXA LUI M. SADOVEANU

C. MILAŞ

Oralitatea constituie o caracteristică definitorie pentru opera lui M. Sadoveanu. Scriitorul a urmărit continuu să se integreze lingvistic epocii și mediului la care s-a oprit și din care și-a ales eroii povestirilor și romanelor sale, corolarul acestei tendințe fiind o simbioză lingvistică care dă operei sale o asemenea unitate stilistică[1], încît e dificil a distinge limba autorului de cea a personajelor sale[2], pe care a notat-o cu dragoste și minuțioasă precizie[3].

Apropiindu-se cu înțelegere și fidelitate creatoare de limba vorbită, M. Sadoveanu cumulează în opera sa un complex de mijloace de diferite tipuri pentru a recrea, prin limbă, impresia autenticității narațiunii[4], impunînd lectorului iluzia participării directe la evenimentele narate. În lucrarea de față vom releva cîteva aspecte ale oralității în sintaxa frazei.

1. Organizarea frazei la M. Sadoveanu reflectă dorința de a reda cît mai fidel, de „a transpune"[5] în opera literară particularitățile sintactice ale limbii vorbite. Consecința practică a acestei tendințe este ruperea unității (în sensul tradițional al cuvîntului) sintactice a frazei. Desfășurarea logică a frazei este întreruptă prin propoziții interogative, exclamative, eliptice[6] etc., prin suprimarea joncțiunii între propoziții în favoarea juxtapunerii, ajungîndu-se pînă la ruperea completă, grafic, a legăturii dintre propozițiile subordonate și regentele lor[7]. Această ultimă caracteris-

---

[1] cf. Boris Cazacu, *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, București, 1960, p. 122.

[2] cf. Al. Bojin, *Studii de stil și limbă literară*, București, 1968, p. 213.

[3] cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1966, vol. II, p. 60.

[4] Gh. Bulgăr, *Cu privire la limba literară a lui M. Sadoveanu*, în „Scrisul bănățean", III, 1955, p. 172.

[5] Boris Cazacu, *Limbă scrisă, limbă vorbită, stil oral*, în „Studii de poetică și stilistică", București, 1966, p. 36.

[6] G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, 1969, p. 11 și urm.

[7] Gh. Bulgăr, *Izolarea subordonatelor în proza artistică contemporană*, în Studii de gramatică", vol. I, p. 168.

tică, izolarea subordonatelor, priveşte, la Sadoveanu, mai ales propoziţiile modale comparative, consecutive şi cauzale.

Măcar mîngîierea aceasta a vinului nu uitase cel a-toate-cumpănitor s-o agonisească Moldovei. **După cum şi norodul cel prost zice:** *vinul e bun şi la bucurie şi la scîrbă.* **Şi cum de asemenea psalmistul cel vechi adaugă:** *vinul veseleşte inima omului şi foloseşte mădularelor lui* (*Opere*, X, p. 7.)

Ideea logică a compensării penuriei de alimente prin bogata recoltă viticolă îşi găseşte expresia într-o structură sintactică discontinuă[8]. În loc să construiască fraza în mod obişnuit, ceea ce ar fi dus la apariţia a trei propoziţii cauzale (sau a unei cauzale cu predicat impersonal urmată de subiective) înaintea şi în calitatea de regente a modalelor din text: *măcar mîngîierea ... nu uitase ... s-o agonisească, căci, după cum spune norodul, vinul e bun, şi, cum psalmistul adaugă, vinul înveseleşte şi foloseşte ...*, Sadoveanu izolează modalele de regentele lor, subînţelese[9]. Prin aceasta transformă aceste prezumtive regente într-un fel de subordonate ale modalelor, subordonate pe care le redă în vorbire directă. Folosirea vorbirii indirecte ar fi impus transformarea presupuselor cauzale în completive directe ale verbelor de declaraţie *a zice, a adăuga*. Procedeul izolării subordonatelor îi permite lui Sadoveanu nu numai izolarea propriu-zisă a acestora, ci şi intervertirea exprimării gramaticale a raporturilor logice, potenţînd efectul stilistic prin organizarea inedită a elementelor lingvistice, obligîndu-l pe lector să refacă raportul logic plecînd de la propoziţiile redate, în text, în vorbire directă. Cauzală izolată: *Dar nimeni nu ştia că poartă o asemenea solie.* **Căci marchizul de Croissy, secretar al Regelui Soare la Afacerile străine, îi încredinţase strict personal misiunea ...** (*Opere*, X, p. 8.) Consecutivă izolată: *Părinţii călugări de la sfînta mînăstire Neamţu dăduseră veste pretutindeni în Ţara-de-sus că se vor arăta şi alte semne cumplite, nefiind departe sfîrşitul lumii.* **Aşa că nu era alta de făcut pe acest ticălos pămînt** *decît să se întoarcă omul către sufletul său la rugăciune şi post ...* (Opere, X, p. 37.)[10]

---

[8] Pentru a se putea urmări ideea, rezumăm foarte concis contextul: Era la sfîrşitul lui septembrie, după o vară secetoasă. Bucatele au fost puţine şi fuseseră strînse deja. În podgorii, însă, recolta a fost bogată, deci va fi vin din belşug. În ce priveşte rolul contextului vezi Gh. Bulgăr, *Analiza gramaticală şi contextul*, în „Limbă şi literatură", vol. 5, 1961, p. 27—34; Pompiliu Dumitraşcu, *Legătura dintre analiza gramaticală şi analiza stilistică*, „Al XII-lea Congres internaţional de lingvistică şi filologie romanică. Rapoarte şi comunicări. Rezumate", Bucureşti, 15—20 aprilie 1968, p. 59.

[9] Modalele sînt subordonate şi logic. Dovadă faptul că, înlocuind conectivele introductive prin cuvinte nerelaţionale, se produce între prima şi a doua parte a enunţului o ruptură supărătoare atît din punct de vedere logic, cît şi din punct de vedere sintactic. *Măcar mîngîierea... nu uitase... s-o agonisească. Tot aşa şi norodul spune... Şi tot aşa şi psalmistul adaugă...*

[10] Izolată poate să fie şi consecutiva introdusă prin *încît*, dar n-am întîlnit decît izolare prin punct şi virgulă: *ochii nu mai văzuseră aşa ceva, însă nările îi dădeau bună înştiinţare;* **aşa încît urmă pilda boierului şi-a căpitanului Ilie...** Opere, 10, p. 53).

2. Tendința de concentrare tendința de a spune cît mai mult și cît mai economic, deci cu material lingvistic cît mai puțin, dă naștere în limba vorbită unui proces de comasare a propozițiilor, acestea fiind reduse la elementele strict necesare (indispensabile) receptării în condiții optime a mesajului. Procedeul este preluat și dezvoltat de Sadoveanu. În frază fenomenul atinge propozițiile secundare introduse prin pronume și adverbe relative care se află în raport de coordonare copulativă. Se ajunge astfel la o situație analogă, formal, cu coordonarea copulativă a părților de propoziție[11], întrucît, în loc de două propoziții secundare coordonate, apare o singură propoziție introdusă prin două conjuncții, legate, de obicei, prin *și*:

Și mai era o cunoaștere secretă a naturii animalelor: **cînd și cum trebuia să le vorbească.** (*Opere*, 14, p. 63.)

Nici n-am simțit-o **cînd și pe unde a intrat.** (*Opere*, 10, p. 128.)

Învoită este și prostimea să vie, **cît și cum va putea.** (*Opere*, 10, p. 350.)

În general este subînțeles primul termen al raportului de coordonare, dar e posibilă și subînțelegerea celui de al doilea sau chiar a ambilor termeni: *Așa a fost în acea vreme a întoarcerii domniței și a pornirii acelei nunți vestite, că s-au iscat, nu se știe* **de la cine și cum,** *niște prepusuri despre ființa lui beizade Alecu.* (*Opere*, 10, p. 351.)

Originea fenomenului este neîndoielnic orală și se bazează pe dubla funcție sintactică a conectivelor de acest tip, acestea sugerînd propoziția subînțeleasă (s-ar putea spune că au rolul de indice al subînțelegerii predicatului), specia acesteia fiind identică cu a subordonatei exprimate. Simultan conectivele au, pe de altă parte, și funcție sintactică, de data aceasta diferită, în propozițiile pe care le introduc: complement de timp, de loc, de mod etc. Prin acest fel de brahilogie se realizează un tempo mai accelerat al comunicării, suprimîndu-se ceea ce pare superfluu în enunț[12], încît expresia cîștigă în conciziune și creează iluzia unui dialog chiar și în pasajele narative. Procedeul apare mai frecvent în vorbirea personajelor, situație în care conectivele în discuție sînt separate prin repetarea verbului: Nu se știe **cum,** nu se știe **de ce.** (*Opere*, 10, p. 186.) — De ce? — Nu se știe **de ce.** (*Opere*, 10, p. 348.)

Faptul că nu se exprimă verbul regizat de pronumele sau adverbul relativ creează impresia că, în acest caz, relativul se subordonează ca parte de propoziție verbului precedent și nu verbului pe care acesta îl regizează (fie și subînțeles acest verb). Conectivul pierde în aparență capacitatea de a regiza un verb, de a introduce o propoziție subordonată (subiective în exemplele mai sus citate), funcționînd numai ca parte de propoziție. Sadoveanu exploatează resursele stilistice ale procedeului aug-

---

[11] cf. D. D. D r a ș o v e a n u, *Observații asupra cuvintelor relaționale*, în „Cercetări de lingvistică" XIII, 1968, nr. 1, p. 25.

[12] Prin suprimare se evită repetarea succesivă, în coordonare, a aceluiași verb, ceea ce explică posibilitatea celor două conective de a regiza, aparent, unul și același predicat.

mentînd impresia funcţionării exclusiv intrapropoziţionale a conectivelor amintite prin izolarea grafică a acestora de verbul regizat:

În ceasul acela dinaintea amiezii, în liniştea de toamnă, fără să se ştie **de ce, de unde, şi cum,** *a izbucnit dintr-odată în Ormanlî Ghiol cutremur de furtună.* (*Opere,* 13, p. 337.) Pauza, marcată grafic prin virgulă, are aici un rol stilistic şi gramatical deosebit de important. Subînţelegerile succesive ale subiectivelor conferă frazei un maximum de concizіune, subliniind ritmul alert al comunicării, caracterizată de intonaţia ascendentă dar sacadată, întreruptă brusc prin pauza ce intervine după al treilea conectiv, punctul nodal a primei părţi a frazei, producîndu-se astfel un „suspense“ în comunicare, moment înlăturat tot atît de brusc de verbul (momentan) *a izbucni,* a cărui valoare semantică este întărită de adverbul *dintr-odată,* reluarea comunicării fiind realizată în acelaşi ritm trepidant.

Gramatical, se poate spune că pauza este cea care dă posibilitate frazei să aibă o existenţă de sine stătătoare. Fără această pauză, care permite cititorului să actualizeze subînţelegerile, fraza n-ar mai avea propoziţie principală, aceasta devenind o propoziţie subordonată datorită regizării directe a verbului *a izbucni* de către conectivele precedente. Enunţul, în acest fel, ar deveni plat, ba chiar stîngaci.

3. Pronumele şi adverbele relative intră în structura unor expresii sintactice, specifice limbii vorbite, de unde s-au răspîndit şi în stilul artistic, cu diferite nuanţe stilistice, vizînd în special ideea de nedeterminare, impreciziune în ce priveşte subiectul, spaţiul, timpul sau modalitatea desfăşurării acţiunii. Trebuie să menţionăm că această nedeterminare nu se referă la conţinutul sintactic, ci la cel semantic, denotativ, care îşi lărgeşte astfel sfera cu una sau mai multe note de ordin conotativ. În consecinţă vom spune că subiectul, complementul direct sau circumstanţa sînt precis determinate sintactic, dar sînt nedeterminabile[13] semantic.

Nedeterminarea poate avea la bază cauze obiective — necunoaşterea reală a faptelor despre care se vorbeşte — sau subiective, cînd vorbitorul nu vrea, intenţionat, să precizeze persoana, obiectul sau circumstanţa în care se desfăşoară acţiunea exprimată de verb. Structurarea acestor îmbinări sintactice[14] este cvasiunitară, deoarece elementele constitutive permit, între anumite limite, substituirea lor cu alte unităţi, încît considerarea lor ca locuţiuni[15] rămîne în continuare discutabilă.

În funcţie de partea de propoziţie care este nedeterminabilă semantic, îmbinarea sintactică în discuţie poate avea două structurări:

---

[13] Termenul mi-a fost sugerat de conf. D. D. Draşoveanu.

[14] *Gramatica limbii române,* Bucureşti, 1963, vol. II, la p. 264 vorbeşte de expresii cu sens nehotărît.

[15] Gh. N. Dragomirescu şi Maria I. Gabrea, *Soluţii şi observaţii privitoare la analiza frazelor propuse în „Limba română“, XII, 1963, nr. 5,* în „Limba română“, XIV, 1965, nr. 1, p. 113—119.

a) *cine știe cine, ce, care, unde, cît* etc., unde nedeterminabil este atît subiectul din regentă, cît și subiectul sau complementul din subordonata subînțeleasă;

b) *nu (mai) știu cine, ce, care, unde* etc., unde nedeterminabilă rămîne o parte de propoziție care privește, de data aceasta, numai propoziția subordonată.

La Sadoveanu apar frecvent asemenea îmbinări sintactice, mai ales cu structura de sub a): *Satu-i* **cine știe unde,** *departe.* (*Opere*, 4, p. 477.) *Și liniștea se schimbă în veselie, cînd află că un cornist i-a adus un clondir de roșior șterpelit cu mari necazuri,* **cine știe de unde,** *numai pentru dragostea bătrînului.* (*Opere*, 2, p. 110.); dar și în structura de sub b): *Am mers la deal, am mers undeva,* **nu știu unde,** *sub cerul de primăvară.* (*Opere*, 7, p. 606.)

4. Deosebit de frecvent se întîlnesc în vorbirea personajelor lui M. Sadoveanu construcții infinitivale cu rol de obiect direct pe lîngă verbul *a avea.* În această situație infinitivul este precedat totdeauna de un pronume sau adverb relativ.

Și nici n-am avut **cînd ridica** *și eu un deget.* (*Opere*, 2, p. 506.)

Eu un pahar de rachiu am **de unde scoate** ... (*Opere*, 4, p. 461.)

Nici n-am observat că ți-au rămas pintenii și n-ai **ce face** *cu ei.* (*Opere*, 10, p. 23.)

5. În ce privește conjuncțiile subordonatoare propriu-zise, se observă aceeași preocupare a scriitorului de a realiza raporturile de subordonare între propoziții cu elemente specifice limbii populare, unele cu caracter regional sau chiar cu iz arhaic. Locuțiunea conjuncțională *cum că*, folosită frecvent în limba veche, apare la Sadoveanu cu rolul de a introduce nu numai propoziții subiective[16], completive directe și indirecte, ci și atributive: ... *îndată a și dat veste de mirare,* **cum că nu mai departe de nouă zile măria sa dă zvon de bucium și scoală țara la război.** (*Opere*, 13, p. 455.) *A sosit, ieri, carte la pîrcălăbia de Neamț,* **cum că să ne ridicăm fără întîrziere noi doi** ... (*Opere*, 13, p. 463.)

Menționăm în aceeași ordine de idei existența a numeroase atributive explicative, cu menirea de a întări, de a sublinia nuanța calitativă exprimată de substantivul regent.

Măria ta, baba mea, ca muiere **ce se află** *și cum e obiceiul muierilor* ... (*Opere*, 10, p. 49.) *Cum pot eu să vă las fără să vă stau înainte cu pîine și sare, ca un bun creștin* **ce sînt**? (*Opere*, 10, p. 41.) *Jupîn Abăza, îi zise, văd că treburile ți s-au întocmit bine și mă bucur ca prieten* **ce-ți sînt.** (*Opere*, 10, p. 125.)

Un alt fenomen legat de propozițiile atributive îl constituie utilizarea în dialog a procedeului de exprimare a superlativului printr-o atributivă introdusă prin pronumele relativ *care,* de obicei pe lîngă un substantiv nearticulat sau articulat cu articol nehotărît:

---

[16] cf. *Gramatica limbii române*, București, 1963, vol. II, p. 267, unde nu se amintește această valoare a lui *cum că.*

S'trăiţi don sublocotenent, ăsta e un soldat **care nu se mai află**... (Opere, 2, p. 353.)

Asemenea propoziţii apar uneori pe lîngă un substantiv subînţeles:

Da-s cu mare frică... Se tem, draga mea, **care nu se mai află.** (Opere, 2, p. 520.)

Unele circumstanţiale modale sînt construite ca în limba populară cu conectivele *ce, cît ce:*

Stăi, Roibule, zise blînd calului, stăi aici şi rabdă **ce-i răbda.** (Opere, 4, p. 361.)

Căprarii răcnesc **cît ce pot**... (Opere, 2, p. 400.)

Cestălalt, fără un zîmbet, se îndreaptă spre cel dintîi, care s-a aşezat drept şi nemişcat şi-şi repede palma **cît ce poate.** (Opere, 2, p. 419.)

Propoziţiile introduse prin locuţiunea *cît ce* exprimă tot o nuanţă superlativă. La propoziţiile circumstanţiale întîlnim şi alte elemente conjuncţionale populare ca: *decît, cît* pentru propoziţiile consecutive: *Se mai socoate şi frumuseţea lumii,* **decît îţi vine să crăpi** *cînd o auzi.* (Opere, 13, p. 101.) *Avea nişte ochi fioroşi, streşiniţi de sprîncene groase, acel Loiz bătrînul,* **cît lelei Victoria îi fusese frică toată viaţa de acei ochi.** (Opere, 14, p. 586.), precum şi conjuncţia *de*, specifică aspectului vorbit al limbii[17]: *Au mîncat, au vorbit de una de alta, şi dascălul pe la opt ceasuri, a început să caşte,* **de-i pîrîiau fălcile** (Opere, 4, p. 516.) La propoziţiile concesive apare locuţiunea regională *batîr să: Nu ştiu ce am, nu pot învăţa jurămîntul,* **batîr să-mi facă** *ce mi-or face.* (Opere, 2, p. 210), iar la cauzale locuţiunea *de bine ce: Fratele Costache, portarul, îşi închipuie că am uitat de cele zece ouă clocite pe care ni le-a dat în ajun,* **de bine ce am intrat într-un sfînt aşezămînt.** (Opere, 2, p. 432.)

Cele cîteva fenomene sintactice relevate evidenţiază străduinţa continuă a lui M. Sadoveanu pentru redarea cît mai artistică şi în acelaşi timp cît mai fidelă a particularităţilor sintactice ale limbii vorbite, ale limbii populare, pe care a pus-o la temelia operei sale, identificînd şi exploatînd inepuizabilele resurse pe care aceasta le posedă şi le oferă. Totodată, reiese, în mod evident, că uneori analiza gramaticală nu se poate dispensa de interpretarea stilistică a textului şi, deci, că în procesul analizei cele două procedee trebuie îmbinate.

АСПЕКТЫ РАЗГОВОРНОГО ХАРАКТЕРА РЕЧИ В СИНТАКСИСЕ М. САДОВЯНУ

(Резюме)

Автор статьи выявляет несколько элементов организации синтаксических отношений в сложном предложении, посредством которых язык произведений М. Садовяну приближается к синтаксической структуре народной речи. Автор показывает, что использование речи разговорного характера на уровне сложноподчинённого предложения осуществляется как посредством союзов, свойственных народной речи, из которой взаимствовал

[17] cf. Al. Metea, *Realizarea raportului consecutiv şi valorile lui stilistice în opera lui Creangă, în „Limba română"*, XVII, 1968, nr. 5, p. 433—438.

их М. Садовяну, — некоторые из них являются даже архаическими, — так и, главным образом, посредством некоторых синтаксических конструкций, очень часто встречающихся в речи, однако не допущенных литературным языком, которые в рамках литературного произведения совмещают весьма разнообразный диапазон коннотаций и выразительных значений.

ASPECTS OF ORALITY IN M. SADOVEANU'S SYNTAX

(Summary)

Some elements of organizing the syntactic relations within the sentence, through which the language in M. Sadoveanu's works draws near to the syntactic structure of the folk speech, are revealed in the paper. At complex-sentence level the orality is suggested both by conjunctions, some of them even archaic, specific to the folk manner of speech and borrowed by M. Sadoveanu from here, and by certain syntactic structures, which — though not accepted by the literary language — are very frequent in the colloquial speech, and which cumulate an extremely varied range of connotations and expressive values within the context of the literary work.

IDEI ESTETICE ÎN CORESPONDENȚA LUI TITU MAIORESCU

SARA IERCOȘAN

Interesul sporit manifestat în ultimii ani față de opera lui Titu Maiorescu, primul mare critic al literaturii noastre, s-a extins și asupra unui sector mai puțin cercetat al acesteia, cel epistolar. Au fost publicate mai multe scrisori inedite, s-au repus în circulație altele aproape necunoscute, iar descoperirea *Epistolarium*-ului face iminentă editarea acelui corpus al corespondenței maioresciene, atît de mult așteptat[1]. În același timp, o dată cu extinderea cercetărilor pe orizontală, s-au intensificat și încercările de explorare în adîncime, de depistare și reliefare a valorilor conținute în aceste scrisori, fie că ele sînt de natură literară sau numai documentară, că aduc lumini noi sau doar confirmă trăsături deja cunoscute ale operei și personalității criticului. Dintre acestea, cea mai notabilă este contribuția lui N. Manolescu, care, în lucrarea sa *Contradicția lui Maiorescu,* valorifică o însemnată parte a corespondenței maioresciene și, ceea ce este mai important, relevă și discută un aspect pînă la el aproape ignorat al acesteia, acela de a fi, în multe momente ale ei, o adevărată critică literară, realizată în forme specifice, o critică literară „latentă", o numește Manolescu.

Desigur, cercetările se cer continuate, deoarece, chiar în stadiul în care se află editarea ei, opera epistolară a lui Maiorescu ne apare ca fiind deosebit de bogată, atît sub aspect cantitativ, cît și calitativ. Faptul poate părea surprinzător în cazul criticului junimist care se consideră a fi „din tagma scriitorilor celor greoi"[2] și care, într-o scrisoare către A. D. Xenopol, din 1869, își exprimă direct antipatia față de genul epis-

---

[1] Amintim, în acest sens, următoarele contribuții: M. Anineanu, *Din corespondența lui Titu Maiorescu,* în „Studii și cercetări de bibliografie", 1969, pp. 145—150; Titu Maiorescu, *Epistolarium,* în „Secolul XX", 1970, nr. 12, pp. 27—35; M. Ciurdaru, *Maiorescu și generația junimistă,* în „Luceafărul", 1969, nr. 50, p. 7, etc.

[2] Scrisoare din 6/18 dec. 1883 către Iosif Vulcan. Apud A. Vasiliu, *Titu Maiorescu și Transilvania,* în „Revista de istorie și teorie literară", 1971, nr. 1, p. 154.

tolar[3]. Pe de altă parte, însă, Maiorescu a fost, după cum se știe, un om prin excelență sociabil, în sens superior, mereu animat de dorința de comunicare, de asociere, de conlucrare cu spirite înrudite prin cultul pentru adevăr și frumos. Iată ce-i scrie el în 1893 lui N. Basilescu, un tînăr din a doua generație junimistă: „Gîndesc și simt ca și D-ta despre necesitatea împreună lucrării elementelor sănătoase într-un cerc foarte intim legat, și la sfîrșitul vieții mele toată mintea și o parte a inimei îmi sunt concentrate spre acestea, din dragul lucrului în sine, din iubirea capetelor accesibile adevărului și frumosului".[4] Alături de activitatea în cadrul cenaclului și colaborarea la aceeași revistă, corespondența era un alt mijloc de comunicare, dintre cele mai eficace, între membrii „Junimii", un adevărat liant al societății, lucru de care erau conștienți cu toții. Slavici îi scria, în acest sens, prin 1875—76, lui I. Negruzzi: „Corespondența e sistemul nervos al împreună lucrării noastre"[5], sintetizînd astfel părerea tuturor. În aceste condiții, este explicabil faptul că, în afara corespondenței cu familia, majoritatea scrisorilor lui Maiorescu sînt adresate unor oameni de cultură, mai ales scriitorilor din diferite generații, pe care a încercat și a reușit de cele mai multe ori să-i grupeze în jurul său, să-i îndrume, să le influențeze într-o anumită măsură activitatea creatoare.

Un mare număr de idei literare, prezente implicit sau explicit în aceste scrisori, întregesc profilul esteticii maioresciene, conturat în articole și studii, reliefînd preocupările sale cele mai constante în acest domeniu, și indică sensul acțiunii criticului asupra mișcării literare a momentului. Ca și în articolele publicate, aceste idei se întrepătrund cu observații critice și sînt subordonate în mare măsură tocmai unor intenții critice. Prea rar Maiorescu se lasă antrenat într-o discuție estetică de dragul discuției, și aceasta mai ales în corespondența cu Duiliu Zamfirescu. De cele mai multe ori, însă, afirmarea unui adevăr teoretic urmărește o finalitate practică, justificînd o observație critică sau căutînd să limpezească activitatea creatoare a corespondentului său.

Găsim în corespondența lui Maiorescu o continuă preocupare față de problemele de psihologie a creației și o deosebită grijă pentru formarea sufletească a scriitorilor. O anume elevație etică, un „idealism" moral sînt considerate de el a fi unele din trăsăturile cele mai caracteristice ale scriitorilor junimiști și le recomandă cu stăruință. Lui T. Vîrgolici îi vorbește despre „neapărata trebuință a idealismului" în lupta pentru propășirea culturală purtată de „Junimea" și își exprimă temerea că preocupările „materialiste" ale unora din prietenii lor îi amenință

---

[3] „Monsieur,
J'ai reçu votre lettre il y a longtemps, et je vous en remercie. Il fallait toute mon antipathie contre cette espèce de littérature pour ne pas vous avoir repondu jusqu'à présent". Apud I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, **V**, București, 1935, p. 23.

[4] Apud M. Ciurdaru, *art. cit.*

[5] I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, **I**, București, 1931, p. 291.

cu ruina morală şi intelectuală şi, în orice caz, îi condamnă la sterilitate literară[6]. Aceleaşi recomandări şi avertismente le adresează lui Samson Bodnărescu, iar în scrisoarea către N. I. Basilescu amintită mai sus îşi exprimă nedumerirea şi nemulţumirea faţă de unele manifestări de ambiţie personală exagerată, faţă de un anumit spirit de concurenţă descifrat la unii din noii săi discipoli din a doua generaţie junimistă, propunîndu-şi ca prin discuţii în cadrul cenaclului să-i reîntoarcă pe calea modestiei.

După părerea criticului, activitatea literară trebuie să-şi găsească răsplata în sine însăşi, în înalta satisfacţie a creaţiei. Comentînd mărturisirea lui D. Zamfirescu despre starea sufletească în care a creat *Viaţa la ţară,* de fericire şi abstragere din viaţa „lumească", Maiorescu scrie: „Aceasta este fericirea stranie (3/4 exuberantă, 1/4 melancolică) a adevăratului autor, de care cei nechemaţi şi nealeşi n-au cel mai mic habar. E lumea impersonală a idealului, semnul de recunoaştere al francmasoneriei intelectuale, care de altminteri nu are mulţi iniţiaţi"[7]. Bineînţeles, creaţia cere şi jertfe, o experienţă prealabilă adeseori dureroasă. Cunoscuta idee a suferinţei ca sursă de creaţie apare într-o scrisoare către D. Zamfirescu într-o formulare frumoasă, dar parcă nu lipsită de o notă de cinism: „Dar în definitiv ce e mai bine: să răneşti scoica pentru a avea mărgăritarul? sau să te lipseşti de mărgăritar, dar să fii lipsit şi de rănire? După ce a trecut rana, e bun mărgăritarul"[8].

Într-o altă scrisoare către Zamfirescu, criticul vorbeşte pe larg despre entuziasm ca o condiţie indispensabilă a creaţiei, mai ales a celei literare şi artistice. „Nu se poate închega nimic de valoare — scrie Maiorescu —, nici măcar o concepţiune politică, necum una literară, decît la gradul de topire. Numai în fierberea entuziasmului se sudează un subiect cu un predicat într-o nouă judecată, dacă e să fie vieţuitoare şi nu «cliché» mecanic"[9]. El crede că poate distinge două feluri de entuziasmări sau emoţii creatoare: emoţia „noţional-abstractă", caracteristică pentru critic, omul de analiză şi omul de sinteză ştiinţifică, şi emoţia „intuitiv-concretă", caracteristică pentru poet. Întîlnim aici, între altele, o reluare a distincţiei dintre poeţi şi critici pe care o făcea Maiorescu în articolul cu acest titlu sau mai tîrziu, în răspunsul la discursul de recepţie al lui Zamfirescu. În ceea ce-i priveşte pe cei dintîi, notează criticul junimist, „fiecare autor are prisma lui proprie şi trebuie să rămînă cu vederea înăuntrul ei"[10]. Criticul însă trebuie să fie receptiv la toate prismele, ca şi publicul, „numai curate să fie". Prin însuşi mecanismul ei de producere, critica este exclusă deci de către Maiorescu din domeniul artei şi asimilată activităţii ştiinţifice. El nu trage însă de aici toate concluziile teoretice şi practice şi nu încearcă elaborarea unei metodologii a

---

[6] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, **V**, p. 2.

[7] *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, ed. a II-a, Bucureşti, 1944, p. 387.

[8] *Ibid.*, p. 382.

[9] *Ibid.*, p. 350.

[10] *Ibid.*, p. 347.

criticii literare ştiinţifice, aşa cum o va face adversarul său de la „Contemporanul". Ideea entuziasmului ca o condiţie indispensabilă în creaţie, dezvoltată în scrisoarea citată, este strîns legată şi de alte aspecte teoretice din studii şi articole ca *O cercetare critică...*, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, *Contraziceri?* Este vorba de deosebirea dintre poezie şi ştiinţă, de delimitarea obiectului poeziei, de obiectivitatea artistului, de teoria înălţării impersonale prin artă etc. În acelaşi timp, ideea menţionată are consecinţe practice în stăruinţa de a sădi şi întreţine la cei din jur pasiune pentru artă şi literatură, cultul pentru frumos, ca şi în ostilitatea faţă de tendinţele mercantile ale unor scriitori şi chiar faţă de ideea profesionalizării literaturii. I s-au făcut lui Maiorescu reproşuri în legătură cu neretribuirea colaboratorilor la „Convorbiri" şi mai ales a lui Eminescu. I s-a adus şi acuzaţia că ar fi profitat materialiceşte de pe urma editării poeziilor lui Eminescu. Istoria literară a dovedit netemeinicia acestor acuzaţii, iar corespondenţa sa ne dezvăluie profunda incompatibilitate între asemenea acte şi concepţia lui Maiorescu despre artă şi literatură. Cînd vorbeşte despre poezie ca „o nobilă inutilitate", este foarte probabil că mentorul „Junimii" are în vedere şi acest aspect, faptul că ea nu trebuie creată avîndu-se în vedere profituri materiale. În scrisorile către Zamfirescu găsim adesea rezerve faţă de unii scriitori care ca oameni l-au dezamăgit prin lipsa lor de „idealism" (Slavici, Caragiale, Coşbuc). Despre succesul de librărie al romanului *Dan* scrie cu dispreţ că el s-ar datora reclamei socialiştilor şi goanei după cîştig, *„auri sacra fames"*, ca şi stăruinţei personale deosebite. Aceeaşi semnificaţie o are desigur refuzul său de a se ocupa de editarea romanului *Viaţa la ţară*, fiindcă se punea problema realizării unor cîştiguri materiale, şi sfatul dat lui Zamfirescu de a se adresa lui Vlahuţă, Tr. Djuvara sau I. Negruzzi, mai experimentaţi în dezbaterea intereselor materiale.

Noi aspecte ale concepţiei lui Maiorescu despre creator ne dezvăluie dialogul epistolar cu Zamfirescu în jurul elementului subiectiv şi obiectiv în creaţie, definiţiile pe care le dă scriitorului subiectiv şi obiectiv. D. Zamfirescu propusese o definiţie, care ni se pare destul de apropiată de adevăr: „A se vedea pe sine şi lumea din afară schimbată întrucîtva şi colorată după propria sa gîndire şi propriul său sentiment, este partea scriitorului subiectiv. Dimpotrivă, a se vedea pe sine şi lucrurile ce-l înconjoară mai de aproape ca făcînd parte din lumea externă, este aceea a scriitorului obiectiv"[11]. Criticul nu este satisfăcut de această definiţie şi, după ce-şi trimite interlocutorul la articolele sale *Comediile d-lui I. L. Caragiale* şi *Poeţi şi critici*, reia problema şi o explicitează. Mai întîi încearcă o definire a scriitorului, caracterizat prin puterea de a exprima sugestiv impresiile sale subiective asupra lumii. Se opreşte apoi la scriitorii pe care-i consideră el obiectivi, numind pe Goethe şi pe Shakespeare, dar şi pe Leopardi şi Eminescu, şi afirmă că scriitor obiectiv este acela „care primeşte de la obiectele observate şi apoi descrise de dînsul nişte impresii — ce e drept totdeauna subiective, dar cel puţin

---

[11] *Ibid.*, p. 363.

neamestecate cu alte impresii *egoist-interesate* ale sale; impresii în a căror primire și exprimare autorul *se uită pe sine*, se pierde, își pierde egoismul"[12]. În continuare Maiorescu își exemplifică teoria cu date din cuprinsul literaturii noastre, ceea ce ne prilejuiește și cunoașterea părerilor sale despre unii scriitori ai epocii: „Creangă este un scriitor obiectiv. El descrie poporul așa cum îl vede el, subiectiv, dar așa *numai cum îl vede*, fără alt gînd pieziș, decît de a-l vedea și de a-l descrie curat cum îl vede, uitîndu-se pe sine și uitîndu-se numai la popor"[13]. În același timp, „Delavrancea e rău subiectiv: el descrie poporul așa cum îl vede în parte, dar o altă parte a vederii lui este simultan ocupată de gîndul heterogen de a face efect cu scrierea lui, de a epata lumea, de a-i turna expresiile cele mai neobicinuite, de a trece el mare scriitor popular à propos de descrierea poporului"[14]. Lăsînd la o parte impresia subiectivă și întrucîtva nejustă, chiar după propria sa teorie, asupra lui Delavrancea, căruia nu i-a putut ierta unele ieșiri antijunimiste și atitudinea politică, opiniile de mai sus aruncă o lumină puternică asupra unei laturi a esteticii maioresciene. Conform acesteia, caracterul de obiectivitate sau subiectivitate în creație provine atît dintr-o predispoziție sau conformație psihică deosebită, cît și dintr-o anumită ținută etică, convertită apoi în valoare estetică la scriitorii obiectivi și în minusuri artistice la cei subiectivi. Scriitorul subiectiv, putem deduce din scrisoarea lui Maiorescu, se abate, cel puțin în parte, de la cerințele adevăratei arte, contemplarea senină și dezinteresată a obiectului, ridicarea de la incidental și particular la tipic și general, fără altă preocupare decît adevărul și frumosul. Încă o dată criticul junimist rămîne în limitele esteticii clasice, deși nu poate să nu vadă că atunci cînd e vorba de creatori excepționali, caracterul subiectiv al creației lor nu-i poate știrbi acesteia valoarea. În aceeași scrisoare notează: „Foarte spiritual, încîntător subiectiv e Byron", dar nu simte, se pare, insuficiențele esteticii clasice în explicarea fenomenului literar romantic.

Ideile de mai sus își găsesc unele aplicații salutare în observațiile critice făcute de Maiorescu asupra operelor literare ale corespondenților săi. El pledează mereu pentru obiectivitatea scriitorului, cerîndu-le prietenilor săi să sacrifice elementele prea subiective din creația lor în favoarea impresiei estetice a cititorului. Atît lui N. Gane, cît și lui Al. Brătescu-Voinești le propune să suprime părți mai întinse din nuvelele lor *Cîinele Bălan*, respectiv *Neamul Udreștilor*, în care se amestecă amintiri sau malițíi personale, parazitare în economia operelor.

Alte numeroase pagini din corespondența maioresciană atestă caracterul clasic al esteticii sale, prea puțin supusă revizuirilor o dată cu progresul literar la care asistă criticul de-a lungul întinsei sale cariere. Se cunoaște, de pildă, insistența lui Maiorescu în delimitarea obiectului poeziei de al științei, în impunerea ideii că acesta este „totdeauna un

[12] *Ibid.*, p. 364.
[13] *Ibid.*, p. 365.
[14] *Ibid.*, p. 365.

simţămînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală"[15], insistenţă oportună la 1867, în starea de atunci a literaturii noastre. Faptul a putut îndreptăţi pe unii să creadă că au fost astfel izgonite din poezie adevărul şi raţiunea, interpretare desigur eronată. Dimpotrivă, concepţia lui Maiorescu despre poezie are numeroase elemente raţionaliste, după cum o putem constata, între altele, din unele scrisori, fantezia şi raţiunea fiind, după părerea sa, deopotrivă necesare poetului. Într-o scrisoare din 1907 către S. Mehedinţi, o poezie a Elenei Farago — „inspiraţie slabă şi confuză", cum o caracterizează criticul — îi prilejuieşte lui Maiorescu următoarea reflecţie semnificativă: „O legendă-poveste de acest fel trebuie să aibă un paralelism firesc, cît mai puţin meşteşugit, între întîmplările povestite şi lumea reală. Tronul pe care se înalţă adevărata poezie e totdeauna şi mai întîi de toate... scaun la minte... Apoi vine fantezia şi înfrumuseţează o efectivă realitate"[16]. Afirmaţia poate să aibă şi un substrat polemic, îndreptat împotriva poeziei simboliste ce se afirma la noi în acel moment, poezie ce nu se încadra în limitele esteticii maioresciene.

Observaţii de amănunt vădesc aceeaşi concepţie, Maiorescu dezaprobînd în poezia lui A. Naum, de pildă, imagini prea „îndrăzneţe" sau „silite" şi propunînd lui Eminescu să înlocuiască un cuvînt în *Strigoii*, deoarece, aflat în dezacord logic cu contextul în care apare, „strică tot". Poezia fiind şi o creaţie a raţiunii, criticul o poate analiza deci servindu-se de instrumentele logicii. Evident, raţionalismul lui Maiorescu nu răpeşte artei specificul ei, confundînd-o cu ştiinţa, ci o disociază mereu de aceasta. Raţiunea, reflecţia reprezintă doar o parte, un moment al creaţiei, după cum reiese dintr-o scrisoare către D. Zamfirescu, în care, provocat de acesta, Maiorescu îşi expune părerea despre creaţie şi analiză în literatură. Criticul împărtăşeşte antipatia corespondentului său faţă de scriitorii excesiv analişti, îndeosebi faţă de P. Bourget. El este de acord că sarcina scriitorului e „de a-ţi da iluzia intensivă despre *realitatea* vieţii", aşa cum o definise Zamfirescu, şi consideră că tocmai de aceea „el nu trebuie să-ţi dea analiza psihologică, sub formă de analiză. Căci analiza unei realităţi nu este însăşi realitatea, prin urmare nici iluzia ei posibilă, ci o operaţie reflexivă, noţională asupra realităţii ca a unui obiect străin şi supus. Analiza e necesară scriitorului, dar numai ca o lucrare pregătitoare în ascunsul cugetului său, din care nu trebuie să apară nimic sub forma ei particulară, ci care trebuie să dispară sub iluzia realităţii"[17]. Ideea superiorităţii scriitorilor creatori faţă de cei analişti, susţinută mai tîrziu de G. Ibrăileanu, este deci şi a lui Maiorescu.

Dintre curentele literare, criticul „Junimii" meditează mai îndelung asupra realismului. Faptul este firesc, întrucît activitatea sa coincide cu deplina afirmare a acestuia pe plan european şi naţional. Întinse lecturi în literaturile străine şi urmărirea atentă a vieţii literare din ţară îi cîştigă adeziunea la realism şi îl duc la cunoscuta încercare de elaborare

[15] T. Maiorescu, *Critice*, **I**, Bucureşti, 1967, p. 32.
[16] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, **IX**, p. 265.
[17] *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, p. 348.

a esteticii unei noi specii literare, „romanul poporan", din studiul *Literatura română și străinătatea*. În ceea ce privește corespondența, îndeosebi scrisorile către D. Zamfirescu, el însuşi intens preocupat de problemele romanului realist, îi prilejuiesc precizarea poziției sale față de literatura vremii și limpezirea gîndirii sale estetice. Cîteva cuvinte despre începutul romanului *Tănase Scatiu*, pe care-l găsește foarte bun, ne arată înțelegerea realismului în însăși esența sa. Criticul se referă la situațiile și caracterele din roman, „clare și interesante", oprindu-se îndeosebi la eroul principal, al cărui caracter tipic îl subliniază apăsat, făcînd chiar raportări la unele persoane cunoscute din realitatea vremii. În același sens, cu argumente realiste, își susține părerea despre felul cel mai potrivit de a încheia romanul *Viața la țară*, asupra căruia îl consultase Zamfirescu, aflat în dilemă între un sfîrșit fericit, potrivit cu tonalitatea romanului, sau unul trist, spre care îl mîna propria sa înclinare. Maiorescu optează hotărît pentru prima alternativă, pentru că — socotește el — „felul împrejurărilor sufletești la noi nu e tragic; el poate fi prezentat ca tragic din partea celui ce le privește din punct de vedere străin, dar în chiar cercul său nu e tragic. Însă romanul trebuie să crească din chiar lăuntrul împrejurărilor sale"[18].

Evident, adeziunea lui Maiorescu la realism este marcată de formația sa la școala esteticii clasice și temperată de principiile acesteia. Permițîndu-i să asimileze realismul, clasicismul concepției și structura personalității sale îi dictează respingerea hotărîtă a naturalismului. Pe Flaubert, Zola, Maupassant, îi numește „pretinși realiști", reproșîndu-le zugrăvirea unilaterală, „prin urmare falsă" a vieții, din care au reținut doar „urîtul, tristul, nefericitul". Ei scriu sub cerul cenușiu al scepticilor blazați și scrierile lor îți devin apăsătoare ca a treia săptămînă de ploaie"[19]. Un cuvînt în plus să-l îndemne pe Zamfirescu la o încheiere fericită a romanului său, pentru a aduce „o suflare senină peste acești pîcloși"[20].

Formula la care se oprește Maiorescu este ceea ce el numește „realism artistic", de fapt un realism care să încorporeze trăsături fundamentale ale artei clasice: obiectivitate, seninătate, calofilie. Acesta presupune din partea scriitorului o selecție pentru a valorifica virtualitățile estetice ale realității. „Căci nu întîmplarea adevărată, ci numai întîmplarea estetică poate fi povestită într-o nuvelă"[21], îi scrie criticul lui N. Gane în legătură cu nuvela amintită mai sus, din care îi propune să elimine un pasaj „de un echivoc prea crud". Această formulare, ca și altele din scrisorile lui Maiorescu (vezi, de pildă, observațiile sale în legătură cu *Moș Nichifor Coțcariul*) ne dezvăluie un alt aspect al raporturilor dintre etic și estetic în gîndirea criticului. Dacă el respinge opera tendențioasă, intenționat moralizatoare, condiționînd efectul moral al artei de valoarea ei estetică, nu înseamnă cîtuși de puțin că ar fi adeptul

---

18 *Ibid.*, p. 385.
19 *Ibid.*, p. 363.
20 *Ibid.*, p. 385.
21 I. E. Torouțiu, *op. cit.*, **III**, p. 179.

amoralismului în materie de artă. Dimpotrivă, esteticul include pentru el în mod obligatoriu eticul şi lezarea simţului moral înseamnă ieşirea din limitele artei. În felul acesta, Maiorescu se raliază din nou vechii estetici a clasicismului. În acelaşi sens se adresează în mai multe rînduri lui D. Zamfirescu, şocat de unele cuvinte şi expresii prea tari din nuvelele şi romanele acestuia ca: *mătreaţă, eşti un mojic, tacă-ţi fleoanca* etc., socotindu-le de un „realism brutal", „dégoutant". De altfel, i se pare că scriitorul român e pîndit de pericolul de a cădea uneori în trivialitate, datorită stadiului mai puţin evoluat al limbii. „Deja limba noastră — îi scrie el lui Zamfirescu — devine uşor bădărană, cînd vrea să fie familiară"[22]. Problema raportului dintre creaţia individuală şi gradul de dezvoltare a limbii şi literaturii naţionale îl preocupă şi în alte scrisori. Entuziasmat de hotărîrea lui Zamfirescu de a traduce din Leopardi, îşi exprimă temerea că limba noastră, mai puţin rafinată, nu-l va ajuta, punîndu-l în pericol de a deveni trivial, aşa cum s-a întîmplat cu traducerile lui Ollănescu din Horaţiu.

Mai reţin atenţia, în sfîrşit, unele pasaje în care criticul e preocupat de o idee fundamentală în activitatea sa de îndrumător literar, aceea a originalităţii, pe care o consideră condiţie a oricărei activităţi creatoare. Cîteva, mai mult întîmplătoare, asemănări stilistice între nuvela amintită a lui Creangă şi *Popa Tanda* îl alarmează, socotindu-le indicii ale slăbirii originalităţii povestitorului humuleştean. În acelaşi sens, el teoretizează într-o scrisoare către D. Zamfirescu: „Nu este nimic mai fals decît împestriţarea unei individualităţi cu fragmente din altă individualitate. Fiecare este el însuşi şi nu trebuie să fie altul, în bine şi în rău, sub pericolul de a deveni o caricatură literară şi etică"[23]. Alte reveniri asupra acestei probleme dezvăluie respectul criticului pentru personalitatea scriitorului şi limitele în care şi-a permis să colaboreze la opera unora din scriitorii junimişti.

Publicarea integrală a operei epistolare a lui Maiorescu va releva, desigur, şi alte elemente de gîndire estetică risipite cu dărnicie în scrisorile sale. De pe acum însă putem conchide că alături de paginile de critică literară „latentă", momentele de teoretizare pe marginea creaţiei literare conferă semnificaţie şi valoare deosebită multora din scrisorile maioresciene. Sînt reluate aici, aşa cum am arătat, unele din ideile sale cunoscute din studii şi articole despre actul de creaţie, despre raportul dintre raţiune şi fantezie în poezie, despre diferite elemente ale operei de artă. Cîteodată putem întîlni nuanţări şi aspecte noi ale unor teoretizări anterioare, ca de exemplu în cazul raportului dintre etic şi estetic. În acelaşi timp, scrisorile aduc explicitări suplimentare ale unor probleme de psihologie a creaţiei, discutarea raportului dintre creaţie şi analiză în roman etc. şi ne dezvăluie caracterul pînă la un punct deschis al esteticii maioresciene, care merge pînă la adoptarea realismului, în varianta sa prenaturalistă.

---

[22] *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, p. 400.
[23] *Ibid.*, p. 347.

Dacă din publicistica sa literară, uneori destul de spațiată, putem rămîne cu impresia unei discontinuități și chiar accidentalități în preocupările critice și mai ales teoretice ale lui Maiorescu, corespondența vine să releve, dimpotrivă, pasiunea sa neistovită față de literatură și estetică, efortul continuu de a-și clarifica problemele teoretice pe care i le pune creația literară a momentului și de a da un fundament estetic activității literare a scriitorilor vremii. Pentru că, dacă nu are întotdeauna răgaz și dispoziție pentru un articol teoretic, ca cel promis lui I. Vulcan în 1883 și nerealizat[24], dat fiind respectul său pentru cuvîntul tipărit, Maiorescu e gata oricînd să discute, să explice, să dea sfaturi literare într-o scrisoare către un prieten sau un tînăr scriitor. Mai mult ca oricine, el a creat la noi un adevărat cult pentru literatură, a trezit gustul pentru problemele esteticii, pentru dezbaterea literară, a îndrumat cu pasiune și devotament creația mai multor generații de scriitori, uneori de prima mărime, a dat literaturii noastre conștiința propriei sale valori. Parcurgerea corespondenței lui Maiorescu ne dezvăluie și ea indicii sigure despre dimensiunile, caracterul și însemnătatea acestei activități.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ПЕРЕПИСКЕ ТИТУ МАЙОРЕСКУ

(Резюме)

Автор исследует изданную переписку Титу Майореску, останавливаясь на моментах теоретизации литературного явления. Выявляется ряд эстетических идей, обогащающих и выясняющих представление о Майореску-эстетике, данное его исследованиями и статьями, идей, касающихся процесса творчества и личности художника, отношений между этическим и эстетическим, между рассудком и фантазией в искусстве, между творчеством и анализом в романе и т.д. Автор подчёркивает затем характер — открытый до определённой степени — эстетики Майореску, которая охватывает литературу от классицизма до реализма в его преднатуралистическом варианте, а также выявляет многочисленные практические последствия его эстетических идей, выраженных в письмах.

IDÉES ESTHÉTIQUES DANS LA CORRESPONDANCE DE TITU MAIORESCU

(Résumé)

L'auteur étudie la correspondance publiée de Titu Maiorescu, s'arrêtant aux passages où celui-ci exprime des vues théoriques en marge du phénomène littéraire. On relève ainsi toute une série d'idées esthétiques qui enrichissent et précisent l'image de l'esthéticien Maiorescu que nous offraient ses études et ses articles. Ces idées se rapportent entre autres au processus de création et à la personnalité de l'artiste, aux relations entre éthique et esthétique, entre raison et imagination en art, entre la création et l'analyse dans le roman, etc. On souligne de même le caractère ouvert — jusqu'à un certain point — de l'esthétique de Maiorescu, laquelle va du classicisme à l'adoption du réalisme sous sa variante prénaturaliste, ainsi que les nombreuses implications pratiques des idées esthétiques exprimées dans ses lettres.

---

[24] Vezi A. Vasiliu, *art. cit.*

RELAȚIA INTERNĂ FRECVENTĂ ÎN SINTAXA LIMBII VECHI

D. BEJAN

Relația internă este consemnată în *Gramatica limbii române*[1] și în alte lucrări de specialitate[2] numai în legătură cu complementul intern direct.

Părerea noastră este că sfera acestei probleme este mult mai largă, ea cuprinzînd și alte părți de propoziție și chiar propoziții subordonate.

Normal că în stabilirea acestui tip de relații criteriile nu sînt de ordin gramatical, ci semantic. Dat fiind faptul că vorbim de complement direct intern, „definit strict lexical"[3] (rădăcinile identice sau înrudirea semantică a cuvintelor intrate în relație sintactică), credem că am putea vorbi și de alte părți de propoziție interne și chiar de propoziții subordonate interne, definite, desigur, tot după criterii lexicale.

În limba veche asemenea fenomen lingvistic e foarte frecvent, apărînd astfel ca o trăsătură a sintaxei acestei limbi[4].

---

[1] Ediția I-a, 1954, **I**, p. 242 și **II**, p. 115—116; ediția a II-a, 1963, **I**, p. 207 și **II**, p. 157—158. La p. 95 a ultimei ediții se vorbește și de subiect intern.

[2] I. Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1956, p. 636 și P. Creția, *Complementul intern*, în SG, **I**, 1956, p. 115—121.

[3] I. Iordan, Valeria Guțu-Romalo și Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, 1967, p. 182.

[4] Cercetarea noastră se bazează pe lectura următoarelor scrieri de limbă veche: *Biblia*, 1648 în *Cod. Vor.*: *Biblia*, Bălgrad, 1648, în *Codicele Voronețean; Cod. Vor.*: *Codicele Voronețean*, cu un vocabulariu și studiu asupra lui de Ion al lui G. Sbiera, Cernăuți, 1885; Coresi, C_2: Coresi, *Carte cu învățătură*, 1581, [= Cazania a doua], București, 1914; Coresi, *T.*,: Coresi, *Tetraevanghelul*, București, 1889; Cantacuzino, *I.*: Stolnicul Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Rumînești*, în *Cronicari munteni*, I, București, 1961; Costin, *L.*: Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron vodă încoace*, în Opere, I, București, 1965; Dosoftei, *V.F.*: Dosoftei, *Viețile sfinților*, București, 1903; Neculce, *L.*: Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1959; P.O.: *Palia de la Orăștie*, ediția V. Pamfil, București, 1968; Popescu, *I.*: Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, București, 1963; *P.S.*: *Psaltirea Scheiană*, comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI și XVII traduse din slavonește, II (textul și glosarele), București, 1916; Ureche, *L.*: Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1958; Varlaam, *C.*: Varlaam, *Cazania*, 1643, București, 1943.

A. Relația internă în propoziție.

I. *Subiect și predicat intern.* Le-am luat împreună deoarece subiectul intern nu există fără predicat intern și invers: *„Nu adunareți șie visteare pre pămîntu unde-su viermi și* **putreğunea putredeaște** *și unde* **furii** *o sapă și o* **fură** *[...]“* (Varlaam, *C.*, 26/13); *„Matei aga și cu ceilalți, întorcîndu-se îndărăt și* **gonindu-i gonacii** *de la Leon vodă [...]“* (Popescu, *I.*, 94).

Unele subiecte sînt exprimate prin participii substantivizate negative: *„De-aciia și în pântecele feateei* **încăpuse neîncăputulu** *și cu trupu* **scrise-se nescrisulu**“ (Coresi, C_2, 209/21).

II. *Nume predicativ intern*[5]: *„Aceasta lună fie la voi* **luna** *de-a prima și prea înceapeți lunile anului“* (*P.O.*, 214).

III. *Atribut.* În cadrul atributului intern am deosebit, pe baza exemplelor, atribute substantivale și atribute adjectivale.

1. Atributul substantival cuprinde atribute substantivale în genitiv, în dativ și în acuzativ.

a) *Atributul substantival genitival* înregistrează două aspecte. În primul caz este vorba de atribute substantivale genitivale la care azi se vorbește de ideea de superlativ absolut: *„Ispovediți-vă Domnului* **Domnilor**, *că în veacu e meserarea lui“* (*P.S.*, 283/3); *„Fiiulu omenescu dereptu tocmeala cheamă-se și ceriulu* **ceriuriloru** *zice-se alu Domnului“* (Coresi, C_2, 461/21); *„Cine pre tatăl au muma sa va lovi, acela cu moartea* **morției** *să moară“* (*P.O.* 267). Probabil că în limba veche nu era prezentă această idee de superlativ absolut, care apare azi în asemenea construcții.

În al doilea caz substantivul atribut indică un raport obișnuit de posesie: „[...] *era țara în pace și în tot bivșugul, cît părea că este domnia acelui* **domnu** *dentii tot în zarve“* (Costin, *L.*, 65/17); „[...] *să purceademu spre lucrarea celor* **lucrure** *bune“* (Coresi, C_2, 249/1); *„[...] piiarde-voiu înțelepciunea* **înțelepților** *și înțelesul* **înțelegătorilor** *voiu lepăda“* (Cantacuzino, *I.*, în *Cronicari munteni, I*, 40).

b) *Atribut substantival în dativ: „Pre carii adunîndu-i și pre ceiea ce era lucrători acestui* **lucru,** *zise barbațiloru [...]“* (*Biblia,* 1648 în *Cod. Vor.*, 9); *„Împăratul de carele grăiaște Domnul Hristos că iaste milostiv pre datornicu sănguru Măria Sa iaste, carele-i împărat* **împăraților** *și pentru milă fu omu deplinu și Dumnedzău deplinu“* (Varlaam, *C.*, 212).

c) *Atribut substantival prepozițional: „Iosif iară tocmi tătîni-său și fraților săi loc* **de lăcuită** *[...]“* (*P.O.*, 166—167); *„Atunce era la curțile domnești pe poartă o beserică mică, făcută de Ștefan-vodă Tomșe și mai nice boierii cei* **cu boierii** *nu putea încăpea într-însa“* (Neculce, *L.*, 171).

2. *Atributul adjectival: „[...] fără veaste cu* **multă** *mulțime de tătari pe trei locuri au intrat în țară“* (Ureche, *L.*, 141); *„Vrea să stăpînească Moldova ca Poarta turcească, cu mărire* **mare**“ (Neculce, *L.*, 196);

---

[5] Vezi asemenea construcții și în *Gramatica limbii române* ediția a II-a, **II**, **p.** 415 la capitolul *Raportul dintre termenii tautologiei.*

„Pentr-aceea aştepta aceale 2 zile, ca să să îngroape Lazar şi să facă mai **minunată** *minune“* (Varlaam, *C.*, 60/15).

IV. *Complementul.*

1. *Complementul direct.* Verbele care pot avea complement direct intern sînt tranzitive şi intranzitive:

a) Tranzitive: *„[. . .] cînd fu la noapte [. . .] vedzu strajnică* **vedenie**“ (Dosoftei, *V.S.*, 30); *„[. . .]* **învăţătura** *ta însă mă învaţă“ (P.S.*, 28/36); *„[. . .] îndată dzise apostoliloru să lucreadză* **lucru** *de hrană [. . .]“* (Varlaam, *C.*, 258/29); *„Le-au dăruit* **dar** *nefurat de bogăţie iubitorilor muceniceşti“* (Dosoftei, *V.S.*, 73).

Unele complemente interne sînt exprimate prin infinitive lungi şi participii substantivizate: *„În vremea aceaia auzi Irodu împăratu* **auzirea** *lui Iusu“* (Coresi, C_2, 543/30); *„Aduraţi lui prepodobnicii lui, ce ziseră* **zisa** *lui de cumăndări“ (P.S.*, 96/5).

b) Intranzitive, care astfel devin tranzitive: *„[. . .] că cumu-i un călătoriu ce îmblă şi călătoreşte* **cale** *multă [. . .]“* (Varlaam, *C.*, 45/2); *„O muiare de rudă mare bolea în Ierusalim şi* **boală** *ca aceea bolea* [. . .]“ (Varlaam, *C.*, 364/6).

Cuvintele prin care se exprimă complementele directe interne pot fi cu sau fără determinări. În exemplele de mai sus complementele directe interne sînt cu determinări. Iată cîteva exemple în cazul cărora nu apar determinări: *„[. . .] ce cu tăriia celui ce lucrează* **lucrul** *să tremiţă [. . .]“* (Coresi, C_2, 495/36); *„Ĝos mergea în mare în corabie, ce făcea* **faceri** *în ape multe“ (P.S.*, 230/23).

Unele complemente directe sînt participii substantivizate: *„[. . .] tremise slugile sale să cheme* **chemaţii** *la nuntă şi nu vrură să vie“* (Varlaam, *C.*, 230/11).

2. *Complementul indirect:* a) în dativ: *„[. . .] cîţi se voru întina* **întinăreei** *şi cu păcatele cealea realele îndulcescu-se şi veselescu, porci să cheamă [. . .]“* (Coresi, C_2, 27/12); *„Părea-le vecinilorn că căce mergea elu în Ierusalim, pentru împărăţiia mearge, a se împărăţi* **împărăţiei** *de pre pămîntu“* (Coresi, C_2, 89/22); b) în acuzativ: *Şi de acea* **neştiutură** *mare ei vrea să ştie“* (Coresi, C_2, 83/2); *„Căntaţi noao* **de căntecele** *Sionului“ (P.S.*, 286/3).

3. *Complementul circumstanţial.*

a) *Complementul circumstanţial de loc:* „**În groapă** *întunecată se îngropa [. . .]“* (Varlaam, *C.*, 362/3); *„[. . .] şi-i lega şi-i închidea* **pe la închisori**“ (Neculce, *L.*, 183); *„[. . .] cu lumini aprinse ardea-i şi* **în teascuri** *tescuia-i [. . .]“* (Varlaam, *C.*, 150/1); *„Ascunseşi ei* **în ascunsul** *feţeei tale de greaţa oamenilor“* (P.S., 53/21). Complementele de loc sînt exprimate prin substantive şi participii substantivizate.

b) *Complementul circumstanţial de timp: „Şi au domnit Duca-vodă numai şese luni* **într-această domnie** *întîiu“* (Neculce, *L.*, 38); *„[. . .] ş-au iernat* **într-acea iarnă** *Ghica-vodă în Suceavă [. . .]“* (Costin, *L.*, 192/31).

c) *Complementul circumstanțial de mod:*

— *de mod propriu-zis:* exprimat prin adverbe: *„[. . .] că se învrătoșară* **mai vrătos** *de mere“* (*P.S.*, 26/18); *„Atunce Petre Alecsiovici, împăratul moschicescu, începusă* **tare** *a s-întări [. . .]* (Neculce, *L.*, 197); prin substantive cu prepoziții: *„Dereptu aceaia* **după tocmeală** *toate lucrurile tocmescu-se“*. (Coresi, C_2, 99/27); *„Și iarăși de te miri că* **în** *multe* **părți** *să împarte Hristos [. . .]“* (Varlaam, *C.*, 36/29); prin verbe la gerunziu: „**Îmblîndu** *îmbla și plăngea [. . .]“* (*P.S.*, 273/6); *„Cum au eșitu norodulu acela dentru ale loru cetăți și mergea după Hristos* **mergîndu** *în pustie* [. . .] Coresi, C_2., 261/19);

— *de mod comparativ: „Că periră ca fumul zilele meale și oasele meale* **ca uscarea** *uscară-se“* (*P.S.*, 207/4); *„Pentr-aceea zavistia iaste mai rea* **decât** *toate* **răutățile** *deavolului [. . .]“* (Varlaam, *C.*, 315/11).

d) *Complementul circumstanțial de cauză: „[. . .] boleaște* **de** *vreo* **boală**“ (Coresi, C_2, 82/14); *„[. . .] n-au murit* **de moarte** *bună* [. . .]“ (Popescu, *I.*, 214).

e) *Complementul circumstanțial instrumental* este cel mai bine reprezentat și cu cea mai mare frecvență. Majoritatea acestor complemente se introduc prin prepoziția *cu*. Ele se exprimă prin substantive, care denumesc:

— lucruri: *„[. . .] aceea să însamnă pe trupul său* **cu sămnu** [. . .]“ (Varlaam, *C.*, 407/5); *„[. . .] tăiară ușile lui depreură* **cu tăetoare** *și cu ciocanul sparseră-o“* (*P.S.*, 147/6); *„[. . .] așa au oborît pre turci, ca cum iar mătura* **cu o mătură**“ (Neculce, *L.*, *239);*

— obiecte materiale, dar devenite în context de natură ideală: *„[. . .] să voru lumina* **cu lumina** *cunoștinței lui Dumnedzău* [. . .]“ (Varlaam, *C.*, 418/30); *„[. . .] și de acea neputredă și nespusă dulceață să ne îndulcimu* **cu dulceața** *adeveritului Dumnezeu* [. . .]“ (Coresi, C_2, 314/7);

— obiecte de natură ideală: *„[. . .]* **cu frîmsețea** *ceriului să ne înfrîmsețămu [. . .]“* (Coresi, C_2, 102/5); *„Văzură steao bucurară-se* **cu bucurie** *mare foarte“* (Coresi, *T.*, 3); *„[. . .]* **cu** *multe* **cinsti** *cinstiră noi [. . .]“* (*Cod. Vor.*, 98).

f) *Complementul circumstanțial de scop: „Așijderea amu cîndu va veni,* **întru** *a doao a lui și înfricoșată* **venire,** *să judece tuturoru [. . .]“* (Coresi, C_2, 301/6); „**Pre** *aceasta* **chemare** *simtemu chemați* [. . .]“ (Varlaam, *C.*, 143/7).

g) *Complementul circumstanțial de relație: „[. . .] ne aduce amente și de învierea a toată lumea, cîndu voru învia* **întru** **viața** *cea netrecută și neschimbată“* (Varlaam, *C.*, 98/7); *„Iase amu lucrătoriulu de multe ori și dreptu altele: sau să innoiască, sau să plevească* **de** *cea* **plavilă** *rea și să o rupă [. . .]“* (Coresi, C_2, 355/4).

h) *Complementul circumstanțial sociativ: „Și* **cu aleșii** *alesu veri fi și cu întorții răzvrăti-te-vei“* (*P.S.*, 27/27).

4. *Element predicativ suplimentar: „Puseră seamnele sale* **seamne**“ (*P.S.*, 147/4).

B. Relația internă în cadrul frazei.

Numim interne propozițiile al căror verb predicat are aceeași rădăcină sau același conținut semantic cu termenul regent[6]. Am descoperit următoarele tipuri de propoziții subordonate[7] interne:

1. *Subiective: „Întru ostrovu oarecarele cade-se noao* **să cădem**" (*Cod. Vor.*, 90); „**Pre cine veți dezlega pre pămîntu,** *dezlegat va hi și în ceriu*" (Varlaam, *C.*, 206/28).

2. *Predicative: „Dzise Domnedzeu lui Moisi: eu sînt* **cine sînt**" (*P.O.*, 187).

3. *Atributive: „[...] auzindu-să la craiul această pradă* **ce au prădat Pătru vodă**" (Ureche, *L.*, 150); „*Aceaia va fi leagea lăcuitoriului și venitului de laturi,* **care lăcuiaște la voi**" (*P.O.*, 220); „*[...] toate greșalele va erta fiul omenesc și hulele* **cîte va huli**" (Coresi, *T.*, 77); „*[...] ne aducem amente și de învierea a toată lumea,* **cînd voru învia întru viiața cea netrecută și neschimbată**" (Varlaam, *C.*, 98/8). Propozițiile atributive interne sînt cele mai numeroase. În ceea ce privește termenul regent al propozițiilor atributive interne, se observă faptul că uneori acesta este exprimat prin substantiv care are funcția de complement instrumental intern: „*[...] cu botejunea* **cu ce voi fi eu botezatu** *să vă botezați?*" (Coresi, C_2, 86/9). Complementul instrumental intern din acest text este *botejunea*.

4. *Completive directe: „Zise Domnul ucenicilor lui: grăiți* **ce eu grăescu voao** *[...]*" (Coresi, *T.*, 219); „*[...] mulți proroci au jeluit să vadă* **ce vedeți** *și nu vezură și să auză* **ce auziți** *și nu auziră*" (Coresi, *T.*, 28); „*Deci și craiul Frederic i-au priimit cu dragosti și i-au boierit* **cari nu era boieriți**" (Neculce, *L.*, 330).

5. *Circumstanțiale de loc: „[...]* **pănă unde suiră,** *cu voia și cu zisa lui Dumnezeu putură sui [...]*" (Coresi, C_2, 461/26).

6. *Circumstanțiale de timp: „Și voiu face pre cești oameni să placă eghipteanilor, cum* **cînd veți mearge afară** *nu meargeți deșerți [...]*" (*P.O.*, 188).

7. *Circumstanțialele de mod comparative: „Să ne închipuimu lui Dumnezeu și să ne miluimu* **cumu amu fostu miluiți** *[...]*" (Coresi, C_2, 343/30); „*[...] va faci pe cum i-ar hi voia lui și va mînca țara* **cum au mîncat-o și la Antiohi-vodă**" (Neculce, *L.*, 162); „[...] *au și început a-i boieri,* **cum boierește domnul Moldovii**" (Neculce, *L.*, 264).

8. *Circumstanțiale condiționale:* „**De veți erta pre oameni de greșealele loru,** *ierta-va și pre voi părintele cela din ceriu*" (Varlaam, *C.*, 26/4).

9. *Circumstanțiale finale: „Ce mai vrătosu că simteți soți scrăbelor lui Hristos bucurați-vă* **ca să vă bucurați** *veselindu-vă căndu se va arăta*

---

[6] Ne conducem în această definiție după relația de dependență în cadrul frazei (TrP_2: T = termenul regent din propoziția regentă, r = conectivul și P_2 = predicatul propoziției subordonate), stabilită de D. D. Drașoveanu, *Observații asupra cuvintelor relaționale, în* CL, **XIII**, 1968, nr. 1, p. 19—32.

[7] Vezi asemenea construcții și în *Gramatica limbii române*, ediția a II-a, **II**, p. 416 la capitolul *Raportul dintre termenii tautologiei.*

slava lui“ (*Biblia*, 1648 în *Cod. Vor.*, 161); „*Nu osîndiți* **să nu fiți osîndiți,** *lăsați* **să ve se lase**“ (Coresi, *T.*, 129).

C. Concluzii.

După cum s-a putut vedea mai sus, relația internă depășește sfera complementului direct intern, lucru ce trebuie admis, o dată ce admitem acest tip de complement. Evident că atît complementul direct intern, cît și celelalte părți de propoziție interne și propoziții subordonate de același tip sînt definite, așa cum am arătat, numai pe baza unor criterii semantice.

Dincolo de criteriile de definire, relația internă caracterizează, după cum o afirmă cei ce s-au ocupat de problema respectivă[8], limba producțiilor folclorice și a scrierilor din limba veche. În cazul scrierilor de limbă veche, părțile de propoziție și propozițiile subordonate interne caracterizează atît literatura religioasă, cît și perioada cronicarilor.

În limba scrierilor din epoca veche, relația internă este mult mai numeroasă decît în producțiile folclorice. Aceasta probabil pentru că ea (relația internă) era necesară în exprimarea vorbitorilor și a celor ce scriau în epoca respectivă, nefiind vorba de repetiții făcute de dragul repetiției, ci de cuvinte folosite pentru aprofundarea, întărirea și rotunjirea comunicării, pentru echilibrul și armonia textului.

În cazul părților de propoziție și a propozițiilor subordonate interne, determinantul continuă firesc și necesar determinatul, este o prelungire a acestuia, cei doi termeni ai relației fiind inseparabili, lucru, de altfel, valabil și pentru puținele părți de propoziție și propoziții subordonate interne ce apar în limba contemporană.

Pe lîngă aceste considerente de ordin semantic, putem constata că relația internă asigură muzicalitate și expresivitate textului, contribuind la ceea ce constituie farmecul și armonia limbii vechi.

ВНУТРЕННЕЕ ОТНОШЕНИЕ, ЧАСТО ВСТРЕЧАЮЩЕЕСЯ В СИНТАКСИСЕ СТАРОГО ЯЗЫКА

(Резюме)

Внутреннее отношение превышает сферу внутренного прямого дополнения, охватывая и другие члены предложения и даже подчинённые предложения. Члены предложения и внутренние подчинённые предложения представляют собой отчётливую черту синтаксиса старого языка. Их употребление обусловлено, во-перывх, необходимостью укрепления и углубления содержания данного контекста, а также и стилистическими и выразительными требованиями, для создания музыкальности текста, факт, находящийся, по мнению автора, на втором плане. Определение этих членов предложения и подчинённых предложений произведено скорее по семантическим, чем по грамматическим критериям.

[8] Vezi I. Iordan, *op. cit.*, p. 636 și P. Creția, *op. cit.*, p. 120.

ON INTERNAL RELATION, FREQUENT IN OLD SINTAX

(S u m m a r y)

The internal relation goes beyond the sphere of the internal direct object, covering other parts of sentence too, even subordinate clauses. The sentence parts as well as the internal subordinate clauses are a well set off characteristic of the old sintax. Their use is firstly called for by the necessity of reinforcing and going deeply into the content of the respective context as well as by expressive and stylistic necessities which give the text a certain musicality, of second importance in our opinion.

These sentence parts and clauses are determined according to semantic criteria rather than to gramatic ones.

BAUDELAIRE ȘI ESTETICA ROMANTISMULUI

VASILE VOIA

În preajma procesului *Florilor Răului,* Saint-Beuve îi sugera lui Baudelaire să invoce întru apărarea sa faptul că „totul era tratat în domeniul poeziei, că Lamartine a luat cerurile, Hugo pămîntul și mai mult decît pămîntul, Laprade pădurile, Musset pasiunea, Gautier Spania și culorile sale, alții căminul, viața rurală și că astfel subiectele pe care le-a tratat i-au fost impuse, într-un cuvînt, de împrejurări, fiind singurele disponibile"[1]. Dar pe Baudelaire o atare sugestie nu-l putea ajuta nici juridic, nici estetic. El credea în universalitatea și modernitatea inspirației. Saint-Beuve însă intuia remarcabil relația de continuitate cu romanticii, Baudelaire fiind, după cum se exprima criticul „punctul extrem al Kamciatcăi romantice".[2]

În pofida efortului doctrinar al romanticilor, de la celebrele *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ale lui A. W. Schlegel, urmate într-o Europă efervescentă de o serie de manifeste, de la doamna de Staël și pînă la Victor Hugo în 1827, nu s-a cristalizat o estetică romantică unitară, pe deplin coerentă, foarte departe din această privință de travaliul dogmatic al clasicismului secolului al XVII-lea. Baudelaire, la răspîntia celor trei mari mișcări poetice ale secolului al XIX-lea, Romantism, Parnasianism și Simbolism, continuă într-un fel situația dinaintea sa, negrupîndu-și elementele doctrinei într-un sistem, care evident, l-a tentat, obsedant, fiind chinuit de dinamica Frumosului tranzitoriu și relativ. De fapt, cercetările mai noi cu privire la estetica baudelaireană au semnalat existența nu a unei estetici, ci a mai multora, întrucît gîndirea poetului nu rămîne uniformă de la începutul și pînă la sfîrșitul carierei sale. Felix W. Leakey[3] distinge „trei" momente ale acestei gîndiri estetice (1844—1847, 1851—1852, 1855), prin urmare trei „sisteme" pe care poetul le-a abjurat rînd pe rînd, ca să construiască apoi ansambluri sistematice de idei estetice noi.

---

[1] P i a P a s c a l, *Baudelaire par lui-même,* Paris, 1964, p. 103.

[2] *Ibid.*

[3] *Les Esthétiques de Baudelaire,* în „Revue des Sciences Humaines", fasc. 127, juillet-septembre, 1967, Paris, p. 481—496.

În critica literară și artistică a lui Baudelaire, aprecierile și judecățile despre romantism sînt dintre cele mai diferite și urmează un interesant drum: pe măsura trecerii anilor, a complexității gîndirii și a diversificării esteticii sale, romantismul rămîne tot mai mult în urmă, un fenomen devenit istoric, de care poetul își amintește cu înțelegere, cu nostalgie uneori, dar pe care îl privește întotdeauna cu obiectivitate. El formula acum idei moderne despre artă și nu mai era dispus să-și amintească de sursele sale romantice din tinerețe, din epoca *Salonului din 1846*. Studiile mai noi despre Baudelaire prilejuite de centenarul morții poetului, au eludat judecata estetică baudelaireană despre romantism, poate cea mai substanțială dintre teoriile romantice din Franța vremii, în orice caz critica cea mai pătrunzătoare, datorită unui spirit superior și rafinat. În tentativa cercetărilor de a descifra liniile esteticii moderne a lui Baudelaire se ignorează deseori tocmai tributul poetico-estetic pe care l-a plătit școlii romantice, experiențelor romantice în genere pe care le-a depășit în mod necesar, determinat de ritmul nou de viață, de o altă mentalitate, de o altă psihologie a creației, vizînd emoția spiritului, spiritualizînd realul, ridicînd la trepte superioare teme romantice, ca revolta, evadarea, satanismul, fantasticul de tip hoffmannesc etc. sau preluînd germenii esteticii moderne descoperiți în romantism, ca libertatea artei, libertatea și cultul imaginației, „la reine des facultés", înalta *conștiință* a artei și a artistului creator de frumos etc. Cu Baudelaire mai ales se adîncește ceea ce profetiza Novalis, „începutul unei ere noi, al unei ere culte poetice".

În critica sa Baudelaire recunoaște însemnătatea școlii romantice care „ne-a făcut să ne întoarcem la adevărul imaginii, a nimicit poncifurile academice. . . ." (*Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, ELU, Buc. 1968, p. 23). El admira sincer epoca „în care literatura romantică înflorea cu atîta vigoare. . . Chateaubriand încă în putere, dar culcat parcă la orizont, părea un Athos contemplînd alene mișcarea cîmpiei; Victor Hugo, Saint-Beuve, Alfred de Vigny făcuseră să întinerească, mai mult, înviaseră poezia franceză moartă odată cu Corneille. . ." (*Crit. lit. și muz.*, p. 133). André Chenier n-avea vigoarea noutății, Musset era „feminin" și „lipsit de o doctrină". Baudelaire consideră acest moment o primă fază a dezvoltării literaturii secolului, faza romantică. „A doua fază, spune Baudelaire, s-a produs prin mișcarea literară modernă care ni i-a dat pe Balzac, adică adevăratul Balzac, pe Auguste Barbier și pe Teophile Gautier" (*Crit. lit. și muz.*, p. 133), fază pe care nu o denumește cu un termen precis, dar căreia-i recunoaște germenele de modernitate. Constată apoi orientarea spre trecut „în prima fază a revoluției noastre literare" (*Crit. lit. și muz.*, p. 176), după care poezia s-a autohtonizat mai mult și s-a democratizat. Pînă în epoca romantică, momentul începuturilor dezvoltării artei moderne, arta a avut drept scop „să încînte spiritul înfățișîndu-i priveliști de beatitudine care contrastau cu groaznica viață de încordare și de luptă în care sîntem cufundați" (*Crit. lit. și muz.*, p. 185). Beethoven, Byron, Poe au răscolit melancolia și deznădejdile umane, dîndu-ne o imagine dramatică despre

om „au aruncat raze splendide, orbitoare asupra Luciferului latent care se află în orice inimă omenească“ (*Crit. lit. şi muz.* p. 185). Aceeaşi melancolie o întîlnea la Delacroix, şeful şcolii moderne, a romantismului, ca notă fundamentală şi de originalitate. La Byron va găsi, dincolo de „defecte“, din nou melancolia „totdeauna inseparabilă de sentimentul frumosului şi o personalitate ardentă, diabolică...“ (Pléiade, p. 806). Baudelaire i-a admirat sincer pe marii romantici: Delacroix, Poe, Wagner, Byron, Hoffmann, Chateaubriand, Hugo etc.

Romantismul a fost „o epocă plină de viaţă“ (*Variétes critiques,* I, p. 128), cînd înfloreau simultan literele şi pictura. Este deci un fenomen de sincronism al artelor, „epocă climaterică în care artele şi literatura au făcut în Franţa o explozie simultană“ (*Variét. crit.,* II, p. 85). Iată un punct de vedere nou, afirmat cu claritate. Simultaneitatea dezvoltării artelor presupune implicit interferarea lor, fiindcă „pictorii introduc game muzicale în pictură; sculptorii, culoare în sculptură; literaţii, mijloace plastice în literatură...“ (*Variét crit.,* II, p. 158).

Ideilor moderne de sincronism şi corespondenţă a artelor, de unitate profundă a artei, li se corelează concepţia, tot atît de modernă despre un romantism ca fenomen estetic prin excelenţă, în care domneşte cultul artei şi al frumosului, „gloria artei pure“ (*Variét. crit.,* II, p. 160—161), un romantism, în ansamblul său, iniţiator al unei estetici moderne, cum spune Albert Béguin. De altfel, aceasta este şi accepţiunea, strict estetică în care Baudelaire foloseşte termenul de *romantic* „pentru a exprima *felurile de frumuseţe* (s. n., V. V.) constînd mai ales din expresie“ (*Crit. lit. şi muz.,* p. 84), integrîndu-se deci concepţiei poetului despre frumos, partea cea mai novatoare a fiecărei estetici.

Intrînd acum în discuţia a ceea ce propriu-zis înseamnă estetica romantismului în formularea lui Baudelaire, vom constata în primul rînd, avînd în vedere şi observaţiile lui André Ferran[4], că nu e vorba de o aruncare peste bord a marilor cuceriri ale acestui curent în direcţia modernităţii, ci de o transformare care-i elimina tarele, îl reînnoia. El va tinde deci spre un Romantism nou, conştient de caducitatea esteticii sale, de degringolada romantică generală din jurul lui 1840 şi de nevoia unor „frissons nouveaux“ în literatură şi artă. A dispărut sinceritatea imaginaţiei, romantismul s-a devalorizat şi nu mai păstrează acea grandoare, acel cult al frumosului, dar aduce în schimb acel „rococo“, tara sa fundamentală.

Ideile esenţiale ale lui Baudelaire în acest sens le găsim formulate încă în *Salonul din 1846,* în capitolul *Qu'est-ce que le Romantisme?* El pleacă de la premisa că fiecare popor posedă expresia particulară a frumuseţii şi moralei sale. Romantismul este imediat definit şi corelat cu frumosul, este „expresia cea mai recentă şi cea mai modernă a frumuseţii“ (*Variét. crit.,* I, p. 8). Evident, Baudelaire preia o idee mărturisit stendhaliană: „Există atîtea frumuseţi cîte maniere obişnuite de a căuta

[4] *L'esthétique de Baudelaire,* Hachette, Paris, 1933.

fericirea". Afirmată astfel, ideea pare nouă, deşi o intuise magistral încă A. W. Schlegel, văzînd esenţa însăşi a romantismului în ideea frumosului ca reprezentare simbolică a infinitului. Baudelaire se apropie însă mai mult de Stendhal care, optînd pentru romantism, opta pentru modernitate, în artă, în toate domeniile spiritului, în politică. Romantismul său înseamnă liberalism şi modernism. Baudelaire însă nu mai este contemporan cu romantismul şi termenul de modernitate la el are un sens mult mai adînc. El ne oferă o definiţie clară şi generală, care invită la ordine şi unitate: „Romantismul nu este în mod precis nici în alegerea subiectelor, nici în adevăr, ci în maniera de a simţi" (*Variét. crit.*, I, p. 9). Fiecare epocă are o manieră proprie de a simţi, Romantismul fiind, în fiecare epocă, expresia literar-artistică a acestei maniere de „a simţi". Este deci însăşi viaţa contemporană. Prezentul singur poate constitui materie de artă transfigurînd viaţa din jur în senzaţii şi sentimente. Gîndirea nouă va fecunda inspiraţia modernă. Esenţa noutăţii criticii baudelairiene despre romantism constă prin urmare în expresia în artă a „manierei de a simţi". Aici rezidă acel „romantism nouveau" în simţul modernităţii, care este, exprimat prin pictură, „intimitate, spiritualitate, culoare, aspiraţie spre infinit" (*Variét. crit.*, I, p. 9). Romantismul lui Baudelaire înseamnă „spiritualitate şi modernitate — opus Romantismului perimat, artificial şi teatral"[5]. Văzînd în el expresia vieţii prezente, Baudelaire vine din nou pe urmele lui Stendhal, după care romantismul este „arta de a prezenta popoarelor opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă", iar clasicismul dăduse cea mai mare plăcere posibilă „ à leurs arrière—grands—pères". Amîndoi scriitorii n-au uitat ideile doamnei de Staël. Prima condiţie de a scrie, reclama ea, „este o manieră de a simţi viu şi puternic". Emoţia e sursa oricărei poezii. Universul întreg este simbol al emoţiilor sufletului. Şi pentru doamna de Staël literatura romantică este literatura modernă. În virtutea acestor definiţii, toţi scriitorii au fost romantici în timpul lor.

Baudelaire dezvoltă ideile sale despre romantism pornind de la consideraţii generale despre plastică. Culoarea are în artă un rol deosebit de important. Asemenea doamnei de Staël, el afirmă că „romantismul este fiul Nordului şi Nordul este colorist", fiindcă „visele şi feeriile sînt copii ai ceţurilor", iar veritabilul romantic va fi acela care, bun colorist, ne va reda „sentimentele şi visele noastre cele mai dragi cu o culoare adaptată subiectelor" (*Variét. crit.*, I, p. 10). Culoarea este, bineînţeles, modalitate de redare şi interpretare a Frumosului şi ca atare de creare a emoţiei estetice.

În concluzie, concepţia poetului despre romantism, privită în ansamblu, înseamnă o deosebită mobilitate spirituală. Exprimîndu-şi tendinţele sale novatoare, este conştient că romantismul, pentru a fi revitalizat în direcţia dezvoltării sale creatoare, în direcţia modernităţii, trebuie să descopere ineditul. Inspiraţia nu mai înseamnă delir şi ignorare

---

[5] *Ibid.*, p. 151.

a travaliului artistic, ci este „soră cu munca zilnică“ şi se orientează spre prezent şi viitor. Baudelaire s-a străduit să lărgească sfera romantismului, depăşind limitele de timp şi de spaţiu şi conferindu-i sensul de eternitate. Fiindcă observase atent prefacerile de după anii *Meditaţiilor* lui Lamartine. Treptat, tinereţea exuberantă a Romantismului va amorţi, dinamica sa va stagna. Maeştrii sînt renegaţi, principiile abolite, drapelul coborît. Romantismul de la 1820 era un „Romantism al spiritului“[6], cum îl numise A. Ferran, şi preludia o ordine nouă, ca peste 10 ani deja să fie purtător de germeni morţi şi supus variaţiilor. Baudelaire, conştient că a trecut epoca acelei „poésie du coeur“, acelei „époque d'ardente effusion“, va recunoaşte meritele romantismului dar îi va reproşa carenţa fundamentală: imposibilitatea de a mai căuta şi descoperi Frumosul. Încît între Baudelaire şi romantici se va săpa un abis tot mai adînc. Este o deosebire în maniera „de a simţi şi judeca“[7]. Acestui romantism perimat, însă nu în întregime, Baudelaire îi va prelua sîmburele novator şi-i va recunoaşte merite incontestabile: divorţul cu trecutul, înnoirea sensibilităţii, simţul modernităţii. „Şi acest punct de vedere, remarca A. Ferran, despre un Romantism reînnoit, la infinit schimbător şi perfectibil, Baudelaire şi-l însuşeşte, cu entuziasm. Romantismul, astfel înţeles, devine sinonim cu progresul, curiozitatea, şi înfloreşte la orice fiinţă spirituală“[8]. Numai că el nu denumeşte cu un termen precis această etapă a unui „Romantism reînnoit“. Dar în orice caz acreditează ideea că poeticele moderne din secolul al XIX-lea s-au dezvoltat din romantism. Baudelaire reia în special formula stendhaliană şi o îmbogăţeşte creator, în esenţa sa. Trecutul şi-a încheiat rolul, a dat fructul său de aur. Omul se dezvoltă printr-o necurmată tensiune spre nou. Criticul şi poetul sînt chemaţi să creeze o estetică nouă şi o poezie nouă.

БОДЛЕР И ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА

(Резюме)

В своих эстетических взглядах на романтизм, Бодлер выражает тенденции своей новаторской поэтики. Сознавая, что эпоха „poésie du coeur“, а также „l'époque d'ardente effusion“ прошли, он признает неоспоримые заслуги романтизма: разрыв с прошлым, возобновление чувствительности, чувство современности и т.д., однако упрекает его в основном недостатке — невозможность искать и обнаружить прекрасное. Принимая новаторскую сущность этого явления, французский поэт признаёт существование обновлённого романтизма, бесконечно изменчивого и способного к усовершенствованию, являющегося синонимом прогресса. Стараясь расширить его сферу и придать ему значение вечности, он возобновляет и творчески обогащает определение, данное Стендалем. Романтизм, для того, чтобы был творчески развит, в направлении современности, должен открывать новое.

---

[6] *Ibid.*, p. 499.
[7] *Ibid.*, p. 500.
[8] *Ibid.*, p. 501.

BAUDELAIRE ET L'ESTHÉTIQUE DU ROMANTISME

(Résumé)

Dans son jugement esthétique sur le romantisme, Baudelaire exprime les tendances de sa poétique novatrice. Conscient que l'époque de la „poésie du coeur", „l'époque d'ardente effusion" est bien passée, et tout en reconnaissant les mérites incontestables du romantisme — divorce avec le passé, renouvellement de la sensibilité, sens de la modernité, etc. — il lui reproche sa carence foncière: l'impossibilité, désormais, de rechercher et de découvrir le Beau. Faisant sien ce qu'il y avait de neuf au coeur de ce phénomène, le poète français conçoit un romantisme rénové, changeant et perfectible à l'infini, synonyme de progrès. Dans ses efforts pour en élargir la sphère et lui conférer un sens d'éternité, il reprend et enrichit de façon créatrice la définition stendhalienne. Le romantisme, pour se développer dans ce sens créateur, dans la direction de la modernité, doit découvrir l'inédit.

DANTE ȘI UNELE PROBLEME ALE ȘTIINȚELOR EXACTE

EMESE KIS, MARIA OPREAN

1. Sublimul în cunoaștere poate fi realizat, după părerea lui Whorf[1] — unul dintre promotorii structuralismului modern — prin artă, prin dragoste sau prin știință. În *Divina Comedie* a lui Dante se pare că pentru prima dată converg aceste trei ipostaze.

În expunerea de față, umanul și divinul, chinul și extazul au fost contemplate numai prin prisma științei, mai precis prin științele exacte, și ca o primă aproximare, prin sfera cea mai restrînsă a lor: geometria și aritmetica. Economia articolului nu ne-a permis să ne extindem asupra problemelor legate de teoriile lui Pitagora, sau asupra implicațiilor astronomice din *Divina Comedie,* care s-au bucurat de o exegeză exhaustivă în decursul veacurilor.

Parcurgînd istoria gîndirii umane se observă o potrivire perfectă între conceptul modern de știință, dinamic și deschis și definiția sa dantescă:

> [Con l'aiuto delle scienze] „potemo la verità
> speculare, ch'è ultima perfezione nostra".[2]

Totodată, în varietatea științelor, „precum de la soare își trag lumina stelele, la fel și toate științele sînt luminate de aritmetică".[3]

2. Științele exacte i-au servit lui Dante în primul rînd ca mijloace de ilustrare și sensibilizare plastică a materialului de poezie și de gîndire, formînd parte integrantă în fuziunea specifică lui Dante — poet și om de cultură, subliniată de Engels în prefața ediției italiene a *Manifestului Comunist* din 1893: „Sfîrșitul Evului Mediu feudal și zorile erei moderne capitaliste, sînt marcate printr-o figură grandioasă: aceea a italianului

---

[1] Whorf, Benjamin Lee, *Language, thougt and reality,* selected writings of ~, Edited and with introduction by John B. Carrol, ed. 5-a. Cambridge, Massachusetts, Ed. M.I.T. Press, [1962], p. 260.

[2] Dante Alighieri, *La Vita Nova e il Convito.* Istituto Editoriale Italiano, Milano, [f.a.], Trat. II, cap. 14, p. 198. Notă: În articol dăm titlul „Il Convivio" adoptat de istoricii literari contemporani. Cf. Sapegno, Natalino, *Compendio di storia della letteratura italiana,* La Nuova Italia, Firenze, 1963, vol. I, p. 124 ș.u.

[3] Dante Alighieri, *op. cit.,* trat. II, cap. 14, p. 199—200.

Dante, care e totodată ultimul poet al Evului Mediu și cel dintîi poet al erei moderne".[4]

Cum și-a însușit cultura, cine i-au fost maeștrii, putem doar deduce din presupuneri rezultate din fondul cultural și științific al operelor sale. Astfel, în „De vulgari eloquentia"[5] (Despre arta de a vorbi în limba italiană a poporului) și în „Il Convivio"[6] rezultă precis că Dante a cunoscut materiile învățămîntului de atunci predate în „Trivium" (gramatica, retorica și dialectica) și în „Quadrivium" (aritmetica, muzica, geometria lui Euclid și astronomia). Se pare că i-a fost maestru de retorică Brunetto Latini, cunoscător al literaturii și filozofiei antice. Prin 1290, la Bologna, a legat prietenie cu poetul și profesorul Guido Cavalcanti. Universitatea din Bologna era pe atunci centrul filozoliei naturii de influență averoistică. Multe citate din „Il Convivio" se referă la operele lui Alberto Magno, comentatorul lui Aristotel[7]. În 1305 Dante frecventa la Padova cursurile lui Giovanni Bonandrea, despre scriitorii antichității. Tot acolo preda astrologia Pietro di Albano, condamnat pentru averoism. În 1314—1315 Dante se pare că a fost la Paris, deoarece în „De Monarchia" are vederi foarte apropiate de cele expuse de Marsilio da Padova, refugiat atunci la Paris. Tot la Paris era profesor Siger de Brabant, discipolul lui Alberto Magno, amintit de Dante în Paradis[8]. Prestigiul cultural de care se bucura Dante reiese și din invitația lui Giovanni del Vergilio de a ține cursuri la universitatea din Bologna și din faptul că lui i se atribuie teza „Quaestio de aqua et terra"[9], susținută la Verona în fața clerului, tratînd despre nivelul sferei apei și a pămîntului (1320). Cultura lui medievală și clasică, vastă și sistematică a depășit orizontul timpului său, stîrnind admirația oamenilor de știință de peste veacuri (Leonardo, Galileo, Vico etc.), și l-a susținut în creația lui poetică, culminînd în *Divina Comedie*, fără să-i frîneze elanul și originalitatea.

3. Însăși viața și pregătirea lui Dante se aseamănă cu procedeele ermetice ale geometriei moderne: rezultatele sînt gigantice, uluitoare, iar proprietățile concrete care duc la aceste rezultate rămîn neexplicite pentru profani.

Noțiunile fundamentale de geometrie folosite de Dante, ca: dreaptă, punct (avînd coordonate fixe și variabile), tangență, paralelism, intersecții, perpendicularități, simetrie axială și centrală, prelungire, distanță etc.,

---

[4] Marx, Karl—Engels, Friedrich, *Manifestul Partidului Comunist*, ed. a 3-a, Ed. Politică, București, 1962, p. 26.

[5] Dante Alighieri, *De Monarchia e De vulgari eloquentia con le Epistole e la Quaestio de aqua et terra* di ~, G. Barbera, Firenze, 1928.

[6] Dante Alighieri, *La Vita Nova e il Convito*, ed. cit., II, XIV, p. 198. „Alle sette primi [cieli] rispondono le sette scienze del trivio e del quadrivio, cioè gramatica, dialettica, rettorica, aritmetica, musica, geometria e astrologia."

[7] Sapegno, Natalino, *op. cit.*, p. 126.

[8] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1968, nota 136.

[9] Ed. cit.

aparţin în mod firesc lui Euclid, cu unele modificări aduse de Arhimede.[10] Ele sînt toate de natură aplicată şi se referă la arhitectonica şi dimensionarea locului acţiunii, la fixarea coordonatelor temporale, care au drept sistem de referinţe cel al corpurilor cereşti.

Cosmosul tripartit al lui Dante este construit în jurul unui ax al universului, perpendicular pe cer şi trece prin centrul pămîntului unde stă în gheaţă Lucifer-trădătorul. Axul iese de cealaltă parte a pămîntului, tăind în lungime trunchiul de con al Purgatoriului şi Paradisului pămîntesc situat pe ultima secţiune cu diametrul cel mai redus. El străpunge apoi cerul prin centrul celor nouă cercuri concentrice ale Paradisului. Punctul terminal al axului atinge punctul terminal al lumii poetului: divinitatea, în centrul Rozei Mistice. Din această organizare reiese că Dante a cunoscut, probabil în traducere latină, o compoziţie de origine arabă, aşa-zisa scară a lui Mohamed (Liber Scalae) şi a folosit-o în geometria lumii de dincolo, precum şi acea „Sphaera Mundi" a lui Giovanni da Sacrobosco, profesor de matematică la Paris.[11] Simetria dispunerii nivelelor lumii este perfectă, în raport cu axul amintit. Atît această simetrie axială cît şi bidimensionalitatea cerului sînt în concordanţă cu adevărurile fundamentale ale cosmogoniei medievale, ptolemaică în esenţă.[12] Geometria dantescă însă nu se mărgineşte la cea a epocii sale, nici la aparatura vertebrală a operei, ci intră în structura ei dinamică, anticipînd descrierea corespondenţei[13] dintre coordonatele cilindrice şi cele sferice. Astfel, Purgatoriul poate fi imaginat ca un trunchi de con generat de o dreaptă căruia în Infern îi corespund cavităţile şi secţiunile de sferă — succesiuni de „bolgii" (văi) — dăltuite în peretele conului.

De asemenea, anticipînd remarcabil corespondenţele stabilite recent de geometria proiectivă[14], se defineşte o concordanţă biunivocă între spaţiul bidimensional al Paradisului şi lumea tridimensională din afara lui. În cerul lui Dante nu există direcţie verticală. Arhitectura lui se dispune în plan. Oricărui drum perpendicular, care ar parcurge Infernul sau Purgatoriul, în Paradis i-ar corespunde doar un punct, iar unei suprafeţe, o curbă, după cum componentele sferice din Infern şi cele conice din Purgatoriu pot fi proiectate pe cercurile concentrice din Paradis. Corespondenţa biunivocă între dreptele din spaţiul tridimensional şi punctele din planul proiectiv al Paradisului, specifică geometriei proiective, poate fi urmărită pînă în detalii. Direcţia paralelă cu axul cosmic, care con-

---

[10] Heath, G. L., *The works of Archimedes with method of Archimedes*, Ed. Dover, New-York, 1960; Clagett, M., *Greek Science in Antiquity*, Ed. Cottier, New York, 1955.

[11] *Storia delle scienze*, coordinata da Nicola Abbagnano, I, UTET., Torino, 1962, p. 39.

[12] Galilei, G., *Dialog despre cele două sisteme principale ale lumii, ptolemaic şi copernician*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1962.

[13] Călugăreanu, G., *Ce este o curbă*, în „Gazeta Matematică şi Fizică", seria a II-a, vol. IV, 1954, p. 63—69.

[14] Vrănceanu, Gh., *Curs de Geometrie Analitică, Proiectivă şi Diferenţială*, Ed. de stat didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1961.

cretizează dubla revelație „renaissance"-iană a infinitului spațial și a psihicului abisal[15], concurează în *punctul de la infinit*[16], punct care, în formulare dantescă poartă și numele de divinitate. Deci anticipează această noțiune care a apărut mult mai tîrziu în geometrie, ca punctul concurent al tuturor dreptelor paralele cu o direcție.

4. Dante, pe cale intuitivă firește și într-o formulare empirică, stabilește coordonatele punctului de la infinit și operează cu el definindu-l drept intersecție a axei temporale cu planul ceresc. Dreapta tuturor timpurilor (prezent, trecut, viitor), se concentrează într-un singur punct:[17]

„. . . . . il punto
a cui tutti li tempi son presenti".[18]

Metafora este, cum s-ar spune în terminologia filozofiei actuale, „o fațetă mitologică a conceptului de eternitate" și o „transfigurare temporală a conceptului de infinit spațial"[19].

Mulți filozofi și matematicieni pînă la Dante și mai mulți de la Dante pînă în zilele noastre, au definit infinitul, privindu-l fie drept un concept static, încremenit, un infinit „actual" (Anaximandru, Lucrețiu, Sf. Augustin, Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Kant, Russel, Peano, Godel)[20], fie drept un concept extrapolat, niciodată generalizat în natură, existent doar potențial, „virtual" (Heraclit, Aristotel, Pasteur, Poincaré, colectivul matematicienilor francezi cunoscut sub pseudonimul Nicolas Bourbaki, Oscar Becker)[21].

Infinitul dantesc, într-un mod deosebit de ingenios, poate paradoxal, se realizează simultan-static-actual, existențial și dinamic-virtual. Divina „infinitate" de pe axa temporală, se identifică cu „prezentul", deci este static-actual. Totodată nu poate fi aproximată nemijlocit de rațiunea

---

[15] Ionescu, Cornel Mihai, *Metaforă și comparație în Divina Comedie*, în „Studii despre Dante", Ed. pentru literatura universală, București, 1965, p. 229.

[16] Colerus, Egmont, *De la punct la a patra dimensiune, Geometrie pentru toți*, Ed. Științifică, București, 1967, cap. VIII. Noțiunile fundamentale ale geometriei proiective și punctul de la infinit, p. 58—67.

[17] *Divina Comedie, Paradisul*, Comentariul de Alexandru Balaci, Ed. de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 198.

[18] *La Divina Comedia*, ed. cit., *Paradiso*, XVII, 16—18. „. . . punctu-n care / toți timpii de-orișicînd sunt timp prezinte . . ." (G. Coșbuc). Dăm traducerea în limba română după G. Coșbuc sau după E. Boeriu (*Divina Comedie*, Editura pentru literatura universală, București, 1965), după cum sînt mai aproape de conținutul textului dantesc, sau în ultimă analiză, în versiune adaptată de M. Oprean.

[19] Foltea, Aurel, *Reflecții despre mitologia conceptului de infinit*, în „Forum", **XI**, 1969, nr. 5, p. 40.

[20] *Storia delle scienze*, **I**, p. 391—392.

[21] *Matematica, conținutul, metodele și importanța ei*, vol. II, Ed. științifică, București, 1960.

umană, după cum ochii lui Dante nu pot privi direct raza divină, ci doar reflectată prin ochii Beatricei, deci este existenţial virtual.

„Beatrice tutta nell'eterne note
fissa con li occhi stava; ed io in lei
le luci fisse, di là su remote."[22]

Dar o dată cu desfăşurarea poemului, evoluează şi conceptul de infinit şi receptivitatea umană. În ultimul cînt al *Paradisului,* unde acuitatea vizuală i se intensifică treptat, poetul ajunge să contempleze, în esenţa ei, mişcarea circulară a luminii divine. Astfel finalul călătoriei cosmice culminează prin formularea poetică a infinitului dinamic virtual, prezentat printr-o faţetă mitologică afirmativă:

„O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!
Quella circulazion che sì concetta
pareva in te come lume reflesso
dalli occhi miei alquanto circunspetta, . . .
per che'l mio viso in lei tutto era messo".[23]

Simultaneitatea celor trei aspecte ale infinitului este cristalizată în celebra terţină dedicată trinităţii:

„Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e'n due e'n uno
non circunscritto, e tutto circunscrive,
tre volte era cantato da ciascuno . . . "[24]

Ceea ce este numită de către Pascal[25] o sferă infinită al cărei centru este peste tot („e tutto circunscrive" = „quia omnia continet") şi a cărei circonferinţă nu se găseşte nicăieri („non circunscritto" = „quia non circumscribit loco")[26].

5. Actualitatea operei lui Dante se explică şi prin structura ei internă strict axiomatică. Cele trei lumi ultraterestre sînt în esenţă o înaltă expresie artistică a axiomei interdependenţei din logica matematică (numită şi negaţia disjuncţiei tari)[27].

---

[22] *La Divina Comedia,* ed. cit., *Paradiso,* I, 64—66. „Sta Beatrice cu-ochii ţintă-n zare / la sferele cereşti, iar ochii mei / desprinşi de foc, sorbeau din ei licoare." (E. Boeriu).

[23] Id., ibid., *Paradiso,* XXXIII, 124—129, 132. „O, veşnică lumină, ce-n tine însăţi eşti, / ce singură te ştii şi înţelegi, / şi-nţelegîndu-te, cu dragoste-ţi zîmbeşti! / Rotirea ta părea că o răsfrîngi / din tine, ca lumina reflectată, / de ochii mei puţin văzută-n jur / ... încît şi mai adînc privii în ea." (M. Oprean).

[24] Id., ibid., *Paradiso,* XIV, 28—30. „Căci Unu, Doi şi Trei ce-n veci unit / şi-n Trei şi-n Doi şi-n Unul e deodată / şi-aşa-ngrădeşte tot, Cel ne'ngrădit, / puterea lui de trei ori fu cîntată ... " (G. Coşbuc).

[25] Pascal, Blaise, *Pensée,* Ed. Flammarion, Paris, 1926, XXII, p. 188.

[26] *La Divina Commedia,* ed. cit., *Paradiso,* XV, 30, nota 30.

[27] Tîrnoveanu, Mircea, *Elemente de logică matematică,* vol. I, *Logica propoziţiilor bivalente,* Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1964, p. 104.

Călătoria în Infern și în Paradis demonstrează paralel și oarecum dual, necesitatea unei conduite morale demne de numele de om, iar Purgatoriul deduce pas cu pas suficiența ei. În esență, ea este un îndrăzneț experiment logic de proporții cosmice, efectuat de un observator genial.

Nu e lipsit de semnificație, din punct de vedere logic și filozofic, nici faptul că în plină perioadă de înflorire a tomismului, Dante a îndrăznit să aducă corective matematice unor norme stabilite de Toma de Aquino, pretinzîndu-le mai multă rigoare și precizie cantitativă. Răscumpărarea integrală a „juruinței“, prevăzută de Talmud[28], poate fi admisă, spune Dante, numai dacă raportul dintre ofranda schimbată și cea care o înlocuiește este de 4 : 6:

„Ed ogni permutanza credi stolta
se la cosa dimessa in la sorpresa
come'l quattro nel sei, non è raccolta“.[29]

6. Cunoștințele și raționamentul matematic nu au însă numai o funcție interpretativă, demonstrativ-explicativă, ci și una expresivă. În această privință putem spune că Dante îi anticipă pe poeții secolului XX.

Funcția de sensibilizare artistică a cunoștințelor matematice atinge supremul punct în comparații. Un asemenea exemplu avem atunci cînd Cacciaguida, un strămoș îndepărtat, se adresează urmașului său Dante, comparînd părerea lui Dante despre filiera tradițională a înțelepciunii izvorîtă, în ultimă analiză, din „prima înțelepciune“, cu șirul numerelor naturale, în care oricare număr poate fi dedus din „unu“:

„Tu credi che a me tuo pensier mei
da quel ch'è primo, così come vaia
dall'un se si conosce, il cinque e'l sei.“[30]

Remarcăm că deducerea axiomatică a numerelor naturale din „unu“, se fundamentează științific abia în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, de către matematicianul Giuseppe Peano[31] (1858—1932). Din punctul de vedere al teoriei numerelor, comparația dantescă anticipează cu cinci secole un sistem axiomatic fundamental. Din punct de vedere artistic — după cum remarcă și Venturi — ea precizează concis și plastic conceptul doctrinar al divinității considerate ca unitate infinită din care derivă totul[32].

---

[28] Cartea Leviticului, XXVII, 1—29, apud *La Divina Commedia*, ed. cit., *Paradiso*, V, 59, nota 59.

[29] *La Divina Commedia*, ed. cit., *Paradiso*, V, 58—60. „Și afle toți: schimbarea e smintită / cînd ceea ce-ai lăsat nu se cuprinde / ca patru-n șase-n jertfa-nlocuită.“ (E. Boeriu).

[30] Id., ibid., *Paradiso*, XV, 55—57. „Tu crezi că gîndul tău coboară la mine din primul gînd, așa precum din unu, dacă îl știi, se trage cinci și șase“. (M. Oprean).

[31] Rusu, Eugen, *Aritmetica și teoria numerelor*, ed. a 2-a adaptată programei Institutelor pedagogice de 3 ani, Ed. didactică și pedagogică, București, 1963, p. 47—48.

[32] Venturi, Luigi, *Similitudini dantesche*, Sansoni, Firenze, 1911, ed. a 3-a, p. 199.

Între viteza de rotaţie a cerurilor din Paradis există o proporţionalitate aritmetică riguroasă. Astfel, mişcarea cerului al nouălea nu este determinată de a nici unui alt cer, ci toate celelalte îşi reglează viteza după el, aşa precum numărul zece este definit de jumătatea lui şi de a cincea parte, care înmulţite între ele dau totalul zece:

„Non è suo moto per altro distinto;
ma gli altri son misurati da questo,
sì come dieci da mezzo e da quinto."[33]

Comparaţiile cu entităţile geometrice şi cu relaţiile contractate de ele sînt congruente mai ales cu atmosfera de completitudine, echilibru, perfectitudine specifică Paradisului, cu graţia sobră şi eleganţa surprinzătoare a logicii interne, cu plăcerea gîndirii abstracte juste, verificate de concret. „Adevărul cel adevărat este totdeauna frumos şi veritabila frumuseţe reprezintă întotdeauna adevărul".[34]

Dezvăluirea viitorului pare, astfel, atît de simplă pentru spiritele luminate din înaltul cerului, cum este pentru mintea omului constatarea că într-un triunghi nu pot încăpea două unghiuri obtuze, suma unghiurilor fiind 180°:

„O, cara piota mia, che sì t'insusi,
che come veggio le terrene menti
non capere in triangol due ottusi,
così vedi le cose contingenti . . . ".[35]

Situaţia destul de frecventă în discuţii, cînd se suprapun păreri aparent contradictorii, este plasticizată prin analogia cu punctele de pe circumferinţa cercului care, deşi neidentice între ele, toate sînt totuşi la egală distanţă de centru:

„Or apri li occhi a quel ch'io ti rispondo,
e vedrai il tuo credere e'l mio dire
nel vero farsi, come centro in tondo."[36]

Acest adevăr geometric l-a obsedat pe Dante şi în „Vita Nova" atunci cînd Amor îi apare în vis şi-i spune: „Ego tamquam centrum circuli, cui

---

[33] *La Divina Commedia*, ed. cit., *Paradiso*, XXVII, 115—117. „Mişcarea lui [a primului cer mobil] nu e condiţionată de a celorlalte [opt ceruri], ci toate celelalte se măsoară după el, aşa precum în zece se măsoară jumătate sau a cincea parte a lui". (M. Oprean).

[34] Rényi, A., *Dialoguri despre matematică*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p. 96.

[35] *La Divina Commedia*, ed. cit., *Paradiso*, XVII, 13—17. „O, scump răsad al meu, ce atît de sus te-nalţi cu mintea de vezi şi lucrurile viitoare, limpede cum mintea omului pricepe că-ntr-un triunghi nu pot să încapă două unghiuri obtuze". (M. Oprean).

[36] Id. ibid., *Paradiso*, XIII, 49—51. „Deschide-ţi ochii-acum la ce-ţi răspund / să vezi, că *tu* ce crezi şi-a *mea* rostire / sunt una-n tot ca centru-ntr-un rotund." (G. Coşbuc).

simili modo se habent circumferentiae partis"[37] și, de asemenea, în „Il Convivio"[38].

Imposibilitatea de a concepe logic dualitatea caracterului divin și în același timp uman al celor trei ipostaze ale Trinității divine, este asemuită cu străduința zadarnică a geometrului care vrea să rezolve problema cuadraturii cercului:

„Qual è 'l geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,
tal ero io a quella vista nova . . . "[39]

Structurile și comparațiile amintite infirmă afirmația recentă a unui critic contemporan: „Din păcate, încă n-a apărut pe pămînt un autor ideal care să întrunească în aceeași persoană calitățile unui savant de prima mînă și ale unui mare scriitor"[40].

Dimpotrivă, judecînd prin optica cea mai recentă, aplicată evoluției gîndirii umane, Dante a avut și toate trăsăturile *sine qua non*[41] ale unui savant. Cu drept cuvînt opera lui majoră a fost definită „poezia inteligenții"[42].

Opera sa a fost și este considerată o enciclopedie a epocii sale și din punct de vedere științific. Totodată constituie și o mărturie vie că din științele vremii (din ale naturii mai mult decît din cele sociale) a fost receptiv tocmai la ceea ce era mai înaintat, la ceea ce era expresia noului. Intuiția lui genială l-a făcut să anticipeze cu cinci-șase secole definirea unor noțiuni și concepte foarte greu de definit și astăzi, și a unor principii care ulterior vor sta la baza unor discipline matematice recente. Făcînd parte dintre cei care „. . . cu toții profesează cultul adevărului prin el însuși"[43], Dante este o personalitate deosebită nu numai ca artist și ca om, ci și în calitate de savant.

---

[37] „Eu [sînt] ca centrul cercului pentru care părțile circumferinței se comportă în mod similar". V e n t u r i, L., *op. cit.*, p. 198.

[38] *La Divina Commedia*, ed. cit., *Paradiso*, XIII, nota. 50.

[39] Id., ibid., *Paradiso*, XXXIII, 133—136. „Precum un geometru s-adînceşte / să măsure un cerc și trudă pune / și n-afl-acel principiu ce-i lipsește. . . " (G. Coșbuc).

[40] S m i l g a, V., *Știința fantastică și fantasticul științific*, în *„Viitorul? Atențiune!"* (Studii și articole despre literatura științifică-fantastică, alese, adnotate și comentate de Ion Holban), Ed. Tineretului, București, [1968], p. 160.

[41] S e l y e, H a n s, *De la vis la descoperire, Despre omul de știință*, Ed. medicală, București, 1968, p. 29.

[42] R i c h e t, C h a r l e s, *Le savant*, Ed. Librairie, Hachette, Paris, 1923; apud H. S e l y e, *loc. cit.*

[43] G e t t o, G., *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze, 1947, apud P e t r o n i o, G., *Antologia di letterature critiche sulla storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1968, p. 107.

ДАНТЕ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТОЧНЫХ НАУК

(Резюме)

Возвышенное познания при помощи искусства и науки у Данте рассматривается авторами посредством наиболее ограниченной сферы точных наук: посредством геометрии и арифметики. Установлено соответствие между современным (динамическим, открытым) взглядом на науку и её дантовской формулировкой, а также показано значение уделённое Данте арифметики. Даются краткие сведения об обширном и систематическом средневековом и классическом образовании поэта. Перечисляются понятия эвклидовой геометрии, использованные поэтом, которые относятся к архитектонике и установлению размеров места действия. Однако дантовская геометрия не ограничивается ни геометрией того времени, ни основной аппаратурой творчества поэта, а относится к его динамической структуре, замечательно предвосхищая соответствия, недавно установленные проективной геометрией. Так, например, параллельное с космической осью направление пересекается в одной точке в бесконечности. Дантовская бесконечность одновременно осуществляется статически-актуально, экзистенциалистически и динамически-виртуально. Авторы подчёркивают затем логическое и философское значение математических поправок, внесённых Данте в некоторые правила, установленные Фомой Аквинским.

Знания и математическое суждение имеют также доказательно-объяснительную функцию. Так, например, сравнение божеской мудрости с выведением природных чисел зи единицы предвосхищает основную аксиоматическую систему и уточняет сжато и выразительно доктринёрскую концепцию. Подобные примеры, взятые из *Божественной комедии*, доказывают, что между наукой и искусством, стремящимися познать действительность, существует взаимообусловленность приёмов и сходимость целей, и свидетельствуют о том, что Данте был не только великим поэтом, но и выдающимся учёным.

DANTE ET QUELQUES PROBLEMES DES SCIENCES EXACTES

(Résumé)

Le sublime de la connaissance par l'art et la science chez Dante a été examiné par les auteurs dans la sphère la plus restreinte des sciences exactes: là géometrie et l'arithmétique. On constate une correspondance entre le concept moderne de science (dynamique et ouvert) et sa formulation dantesque ainsi que l'importance accordée par Dante à l'arithmétique. On donne une esquisse succincte de la culture médiévale et classique, vaste et systématisée, du poète. On énumère les notions de géométrie euclidienne qu'il met en oeuvre dans l'architectonique et les dimensions du lieu de l'action. Mais la géométrie dantesque ne se borne pas à celle de son époque, ni à ce qu'on peut appeler l'appareil vertébral de l'oeuvre, mais elle entre aussi dans sa structure dynamique, anticipant de façon remarquable sur les correspondances récemment établies par la géométrie projective. Par exemple, la direction parallèle à l'axe cosmique est concourante au point à l'infini. L'infini dantesque se réalise simultanément de façon actuelle et statique, existentiellement, et de façon virtuelle et dynamique. Au point de vue logique et philosophique nous soulignons les corrections mathématiques apportées à certaines normes établies par Thomas d'Aquin.

Les connaissances et le raisonnement mathématiques ont aussi une fonction explicative et démonstrative. Par exemple, la comparaison de la Sagesse divine avec la déduction des nombres naturels à partir de „un" anticipe sur un système axiomatique fondamental et précise avec concision et plasticité un concept doctrinal. Les exemples analogues de la „Divine Comédie" constituent une nouvelle preuve qu'il existe une interpénétration en tant que procédés et une convergence en tant que but entre la science et l'art, les deux visant à la connaissance de la réalité, et que Dante a été grand non seulement comme poète mais aussi comme savant.

NOTE DESPRE «CEL» ADVERBIAL

G. G. NEAMȚU

0.0. Discuțiile în legătură cu articolul *cel (cea, cei, cele)* constituie o problemă destul de veche în literatura de specialitate. Termenii cu care a fost denumit nu sînt puțin numeroși, acceptîndu-se în ultimele decenii cel de „articol demonstrativ (adjectival)"[1].

0.1. S-au încercat diverse explicații ale provenienței acestuia[2], pentru ca astăzi majoritatea cercetătorilor să-l considere o inovație pe teren românesc, din demonstrativul *acela (aceea, aceia, acelea)*[3]. Doar dialectul daco-român a dezvoltat această formă scurtă a pronumelui demonstrativ, celelalte dialecte românești folosind una și aceeași formă cu valoare de demonstrativ și articol[4].

0.2. *Cel (cea, cei, cele)* este considerat articol și în superlativul relativ al adjectivelor și al adverbelor. Calitatea lui de articol poate suferi, în toate situațiile, unele amendamente care îl apropie mai mult de pronume decît de articol[5]. Gramatica[6] îl consideră articol adjectival, neocupîndu-se de raportul dintre articolele propriu-zise și acest așa-zis articol.

0.3. Studii mai noi îi contestă calitatea de articol, conferindu-i, în schimb, altă valoare: cea de morfem al comparației[7].

---

[1] Cf. *Gramatica limbii române*, Ed. Acad. R.P.R., ed. a II-a, 1963, vol. I, p. 107—108; Dimitrie Găzdaru, *Descendenții demonstrativului latin* **ille** *în limba română*, Iași, 1929, p. 161 și urm.

[2] Cf. Dimitrie Găzdaru, *lucr. cit.*, p. 162.

[3] Cf. Alexandru Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, București, p. 19—20.

[4] Maria Manoliu Manea, *Sistematica substitutelor din româna contemporană standard*, București, 1968, p. 84.

[5] Cf. Maria Manoliu Manea, *lucr. cit.*, p. 83—84; Valeria Guțu Romalo, *Articolul și categoria determinării în limba română actuală*, în *Elemente de lingvistică structurală*, București, 1967, p. 231—234. De unele aspecte ale acestei probleme ne ocupăm și noi în articolul *Despre calitatea de pronume a lui* **cel (cea, cei, cele)**, sub tipar la CL, XV (1970), nr. 2.

[6] Cf. *Gramatica limbii române*, Ed. Acad. R.P.R., ed. a II-a, 1963, vol. I, p. 107—108

[7] Cf. Marcela Manoliu, *Asupra categoriei comparației din limba română*, în SCL, XIII (1962), nr. 2, p. 201—214; Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, 1967, p. 114.

1.0. În notele de faţă, intenţionăm să facem cîteva observaţii în legătură cu **CEL** invariabil din superlativul relativ al adverbelor.

2.0. *Gramatica* Academiei, ed. a II-a, vol. I, 1963, p. 107, dă următoarea definiţie acestui articol: „Articolul demonstrativ leagă un substantiv articulat cu articol hotărît sau un nume propriu de persoană de determinantul său, substantivizează un adjectiv sau numeral sau formează gradul superlativ al adjectivelor şi *adverbelor* [s.n. — G.N.]: *omul* **cel** *bun, cartea* **cea** *frumoasă, Ştefan* **cel** *Mare;* **cei** buni, **cei** *trei;* **cel** *mai tînăr,* **cel** *mai bine*". Definiţia dată pune sub semnul egalităţii o realitate destul de eterogenă. Trecînd peste diferenţa dintre *cel (cea, cei, cele)* precedînd adjective, numerale etc. şi *cel (cea, cei, cele)* din comparaţia adjectivelor, lucrarea în discuţie identifică, pornind, probabil, de la caracterul aproximativ omogen al comparaţiei adjectivelor şi adverbelor, sub numele de articol, pe *cel* de la superlativul adjectivelor cu *cel* de la superlativul adverbelor[8].

2.1. Autorii *Sintaxei transformaţionale a limbii române*[9], cap. *Reguli de transformare,* ocupîndu-se de comparaţie, nu spun nimic despre *cel,* analizînd, în schimb, pe larg, ceea ce curent numim „complementul de mod comparativ".

2.2. În *Structura morfologică a limbii române contemporane,* la cap. *Articolul* nu se aminteşte despre *cel* în gradele de comparaţie sau în locuţiuni adverbiale. Cînd se vorbeşte despre comparaţie se arată că la superlativ morfemului *mai* i se adaugă *cel.* Nu se indică, de fapt, ce este acest *cel,* formulînd doar observaţia, foarte utilă, că se confundă adesea *cel* precedat de adjectiv la pozitiv (sau chiar la comparativ) cu *cel* indice al superlativului relativ[10].

2.3. Lui *cel* îi acordă valori pronominale Maria Manoliu Manea, avînd în vedere, de fapt, doar pe *cel* din superlativul adjectivelor[11]. Aceeaşi este situaţia şi în exemplele ce ilustrează valoarea pronominală a lui *cel (cea, cei, cele)* în textele româneşti transdunărene[12].

2.4. Sorin Stati, în consensul *Gramaticii* Academiei, consideră articol adjectival pe *cel* şi în distribuţie cu adverbe: „Cînd însoţeşte un adverb, *articolul adjectival* [s.n. — G. N.] *cel* este invariabil"[13]. Faptul că *cel* în această situaţie este invariabil pune însă sub semnul întrebării

---

[8] Unele observaţii în legătură cu *cel (cea, cei, cele)* din superlativul relativ al adjectivelor le-am schiţat în articolul nostru, amintit.

[9] Cf. E. Vasiliu, Sanda Golopenţia-Eretescu, *Sintaxa transformaţională a limbii române,* Bucureşti, 1969, p. 289—293. De remarcat faptul că autorii, relevînd caracterul similar al structurii comparaţiei la adverbe şi adjective, arată, lucru important, şi diferenţele în structurile de adîncime.

[10] Cf. p. 114.

[11] Cf. *Sistematica substitutelor* ..., p. 83—84.

[12] Cf. *Sistematica substitutelor* ..., p. 84.

[13] Sorin Stati, Gh. Bulgăr, *Analize sintactice şi stilistice,* Bucureşti, 1970, p. 52.

calitatea de articol. Un alt articol invariabil în limba română nu există[14]. În alt loc, vorbind despre valențele sintactice ale adverbelor (la diferite grade de comparație) afirmă: „[...] cuvîntul *cel* nu e însă adverb, ci articol invariabil [...]"[15].

2.5. În sfîrșit, fără a mai prelungi lista studiilor ce se ocupă de această problemă, Marcela Manoliu, abordînd categoria comparației în termeni structuraliști, consideră ca formanți ai comparației pe *cel mai* (I), *mai* (II), Ø (*tot așa de* etc. ...) (III), Φ (IV)[16]. Trecînd la analiza formanților, subliniază: „CEL «morfem de comparație» este diferit de CEL «articol adjectival» și din punctul de vedere al expresiei, prin poziție"[17]. În continuare, dă distribuția diferită a lui *cel* — morfem de comparație și *cel* — articol adjectival[18]. Chiar acceptînd calitatea de morfem al comparației pentru *cel*, în termenii gramaticii tradiționale înseamnă a unifica sub același nume — articol adjectival — pe *cel (cea, cei cele)* din superlativul relativ al adjectivelor cu *cel* din superlativul relativ al adverbelor.

2.6. Rezumînd, reținem că *cel* este tratat, de la autor la autor, fie ca articol adjectival — unul și același în construcție cu adjective, numerale etc. și în gradele de comparație, fie ca morfem de comparație — același la adverbe și adjective.

3.0. Calitatea de articol sau, eventual, de altă parte de vorbire depinde de distribuție, de natura părților de vorbire cu care intră în relații contextuale. Din punct de vedere genetic și formal, nu și f u n c ț i o n a l, *cel* este același cu *cel (cea, cei, cele)* din construcția cu adjective. Identitatea formală nu creează neapărat identitate funcțională, de conținut, ci, poate, omonimie. *Cel* din construcția adverbială provine din *cel (cea, cei, cele)*[19]. Folosirea lui în contexte diferite, dincolo de caracterul invariabil, i-a afectat, credem, și valoarea morfologică. Faptul că din toate formele lui *cel*, variabil după număr, gen, caz, a fost selectată cea de masculin, singular, rămasă apoi invariabilă, nu este singular în gramatică. Omonimia dintre adverbe de mod și adjective rezidă tocmai în identitatea formală dintre unele adverbe de mod și adjective la masculin, singular[20].

---

14 *Lui* de la genitiv — dativul substantivelor proprii nume de persoană, masculine *(lui Ion)* este mai degrabă un indice al cazului decît articol. Cf. *Structura morfologică...*, p. 171: „Articolul proclitic *lui*, specific substantivelor proprii masculine, nume de persoană *(lui Ion, lui Radu)*, este de asemenea străin de categoria determinării. Rolul lui se reduce la indicarea cazului substantivului; servește, deci, ca marcă a genitiv — dativului. În această calitate, *lui* se extinde și la substantivele feminine: *lui Maria, lui mama* etc.".

15 S o r i n S t a t i, G h. B u l g ă r, *lucr. cit.*, p. 69.

16 Cf. M a r c e l a M a n o l i u, *Asupra categoriei comparației din limba română*, în SCL, XIII (1962), nr. 2, p. 205.

17 M a r c e l a M a n o l i u, *loc. cit.*

18 M a r c e l a M a n o l i u, *loc. cit.*

19 Și cercetarea în plan istoric a acestui proces n-ar fi lipsită de interes și importanță pentru gramatica românească.

20 Cf. I o r g u I o r d a n, *Limba română contemporană*, București, 1956, p. 469.

3.1. Calitatea de articol — în sensul curent al termenului — se exclude. Adverbul, nesubstantivizîndu-se, rămînînd adică adverb[21], nu se poate articula. Acesta nu se află în nici o situație la zona de tranziție spre părțile de vorbire de aspect nominal. De altfel, nici unul din termenii ce compun superlativul relativ al adverbului nu cunoaște categoria articulării. Ex.: *Învață* **cel** *mai bine*. Vreo referire gramaticală cît de vagă la subiect (substantiv, pronume, numeral) care să confere calitate nominală lui *cel* nu există. *Cel* rămîne invariabil. Exemple de tipul: *Ea învață* **cea** *mai bine* sînt considerate greșite, acordul excluzîndu-se[22].

3.2. Același caracter invariabil și străin categoriei articolului îl are *cel* și în locuțiuni adverbiale: *Cel mult, cel puțin, cel mai adesea* etc.[23]. Procedînd la eliminarea unor părți de vorbire a căror formă și conținut îl exclud pe *cel* (prepoziție, conjuncție, pronume, adjectiv, substantiv), nu rămîne decît **o valoare adverbială.** Acordîndu-i această valoare, considerarea grupurilor în discuție — neanalizabile — ca locuțiuni adverbiale este justificată.

3.3. *Cel* intră într-o distribuție limitată, în vecinătate imediată cu un adverb (și numai un adverb). Or, aceasta îi poate conferi calitate adverbială, indiferent dacă îl vom considera determinant al lui *mai* (și-i vom da funcție sintactică) sau nu[24].

3.4. Procesul conversiunii este frecvent în gramatică. În funcție de relația contractată, unul și același cuvînt poate fi adverb, adjectiv, pronume. Exemple:

	variabil	**invariabil**
	Om **frumos.**	*Cîntă* **frumos.**
	Toți *au venit.*	**Tot** *mai citești?*
	Toată *povestea-i inventată.*	**Tot** *copii sînteți?*
sau:		
	Cîte-*ai văzut azi?*	*Vin* **cîte** *doi.*
		De **cîte** *trei ori l-a-nvins.*

Observație. Și alte pronume, intrînd în construcții speciale, devin invariabile și formează unități adverbiale: *de aceea, pentru aceea, în cele din urmă* etc.[25]. Acest proces de adverbializare se soldează și cu o anu-

---

[21] Excludem deci din discuție forme de tipul: *binele, răul* etc., care au comportament sintactic și morfologic la fel ca substantivul.

[22] Cf. Iorgu Iordan, *lucr. cit.*, p. 350: „În vorbirea familiară unele adjective apar la superlativ fără adverbul *mai: cel mult, cel puțin* (și *pe puțin*), *cel tîrziu*. De fapt, valoarea acestor adjective este adverbială, și ea se datorește conținutului lor cantitativ".

[23] Se întîmplă însă adesea ca vorbitorii ce n-au ca limbă maternă româna, sau chiar și alții, să folosească greșit pe *cel*, acordat cu subiectul. Și acest lucru, probabil, prin analogie cu superlativul relativ al adjectivului.

[24] În măsura în care oricărui adverb i se poate da funcție sintactică, și *cel*, determinant adverbial, se poate încadra la această realitate.

[25] Locuțiunea *în cele din urmă* ar putea fi, de fapt, analizată în: *cele* — pronume demonstrativ și *din urmă* — locuțiune adverbială (formată din prepoziția *din* + substantivul *urmă*).

mită „sărăcire“ a conținutului (semantic), constituind indici de gramaticalizare.

4. Dincolo de acceptarea sau neacceptarea termenului de morfem de comparație pentru *cel* (o dată cu acesta, implicit, și comparația ca o categorie gramaticalizată), se impune, după părerea noastră, distincție între *cel (cea, cei, cele)* de la superlativul relativ al adjectivelor și *cel* de la superlativul relativ al adverbelor. Primul are o valoare **nominală,** al doilea — **adverbială.**

ЗАМЕТКИ ОБ АДВЕРБИАЛЬНОМ «CEL»

(Резюме)

Автор делает некоторые замечания в связи со словом *cel*, входящее в состав относительной превосходной степени наречий. Из-за его неизменяемого характера, из-за несогласованности с подлежащим, а также из-за его отношений (лишь с наречием), его качество артикля исключается. Автор считает, что это слово имеет адвербиальное значение в противоположность с *cel* (*cea, cei, cele*), входящее в состав превосходной степени имён прилагательных, которое имеет именное значение.

ON ADVERBIAL "CEL"

(Summary)

Some remarks are made regarding *cel* in the relative superlative of adverbs. Its invariable character, the lack of concord with the subject and the contracted relations (with adverbs only) exclude its quality of an article. It gets an adverbial value in contrast with *cel (cea, cei, cele)* which has a nominal value when forming the superlative of adjectives.

MEŞTERUL MANOLE ŞI TIPUL TRAGIC

MIRCEA MUTHU

Discutată cu probitate ştiinţifică încă de către generaţia imediat următoare paşoptiştilor (Hasdeu, Odobescu etc.), problema raporturilor dintre literatura populară şi cea cultă s-a amplificat prin studiile ulterioare, mai nuanţate şi mutînd accentul, uneori surprinzător, nu pe preluările culte ale diverselor motive, cît pe expresia lor primară, dar deschisă tuturor interpretărilor viitoare. Fiind o excelentă formă de manifestare a etnicului românesc, literatura populară s-a bucurat de atenţie în perioada interbelică, fie ca evidenţiere doar, a permanenţei literare a unor motive străvechi (Al. Dima), fie din cel al valorificării, în plan literar, a marilor teme, ce indică, lapidar, valenţele spiritualităţii noastre naţionale. Condiţiile politic-geografice deosebite, contextele de cultură, în care am deţinut mult timp o poziţie intermediară, toate acestea impuneau disocieri metodologice, cu intenţia de a explicita esenţialitatea culturii noastre, nu numai populară, rezultantă a unui final proces simbiotic. Cît priveşte literatura populară, „se cuvine — scria D. Caracostea — să cercetăm această literatură *în primul rind ca o literatură română şi apoi ca o literatură balcanică*“ (subl. ns.), vizînd deci caracterul de „arie laterală“, în terminologie lingvistică, a perimetrului carpato-dunărean, în raportare, desigur, cu teritoriul Europei sud-estice[1].

Atitudinea cercetătorului se motivează prin aceea că, în primul rînd, cîteva motive specific peninsulare (prin frecvenţa, dar şi prin subtextul lor moralizator), au înflorit la nordul Dunării în forme literare unice. În al doilea rînd, admiţînd, împreună cu D. Caracostea, „aria laterală“ a lingviştilor, admitem legăturile, justificate istoric, cu spaţiul cultural sud-est european, altoite pe un fond imemorial, tracic. Acceptînd aceeaşi idee, dar apăsînd pe noţiunea de legătură, înţeleasă ca u n i t a t e, P. P. Panaitescu elaborează „teoria cadrelor de cultură“, care, interferînd, „au înglobat poporul românesc“ încă de la începuturi, ele fiind „cel (cadrul) bizantino-slav oriental, şi cel central, european“[2]. Iată dar această „arie

[1] *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, E.P.L., 1969, vol. I, p. 29.

[2] *Introducere în istoria culturii româneşti*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969, p. 15.

laterală" precizată într-un concept: *romanitate orientală*[3]. Evident că, în acest caz, relevarea trăsăturilor comune cu Peninsula Balcanică este mai dificilă. Procesul este de extragere și esențializare, în aceeași măsură. În fond, Dumitru Caracostea, operînd, în plan folcloric, delimitarea: literatură balcanică/literatură română, pornea tocmai de la această unitate, mai exact, de la această *comunitate*, postulînd-o, dar neputînd-o demonstra, decît după ce ar fi arătat specificitatea fiecărei culturi în parte (greacă, albaneză, bulgară, sîrbă, română), ambiție nutrită secret, însă greu realizabilă cu puterile unui singur om. În orice caz, Caracostea vorbește despre existența așa-numitelor *izoglose folclorice*, caracteristice ariei noastre și celei peninsulare: meșterul Manole, motivul haiducului care, întemnițat, reușește să scape, Lenore, proba iubirii, motivul metamorfozelor (ex. *Cucul și turturica*), motivul ciobanului care devine domn, motivul ciobanului care și-a pierdut turma, *Chira Chiralina* etc. Pentru literatura cultă, în mod firesc, problema nu se mai pune în aceiași termeni, pentru simplul motiv că azi nu mai există comunitate spirituală balcanică. Sensibilități deosebite, cristalizarea națiunilor, făurirea unei istorii proprii, în sfîrșit, o anume configurație etnică, ulterioară celei tracice, exclud conceptul izoglosei. Urmînd însă credinței după care deosebirea dintre folclor și literatura cultă nu este de esență, ci de grad, admitem, totuși, un sentiment comunitar, văzut ca o *prelungire*, pînă astăzi, a unor motive de circulație balcanică, vizibilă în modul cum ele au fertilizat o bună parte din literatura noastră modernă. Evoluția, mai exact, *continuitatea* de teme ori motive se înregistrează nu numai la noi. În drama sîrbă de astăzi îl întîlnim pe Manole, dar într-o tonalitate sumbră, deosebită de a noastră, în consens cu atmosfera generală a baladei din țara vecină. Profilul sculptural al lui Mestrovič esențializează aceeași viziune.

Apartenența la spațiul sud-est european se explică și prin faptul că există o identitate între motivul *literar* și cel *etnic*. Sub acest raport, prin frecvența, adîncimea umană, estetică și filosofică, precum și prin neuitatele forme artistice în care s-au încorporat, Manole, Miorița, Lenore, Chiralina, sînt niște motive etnice. În acest atribut rezidă precizarea unor semnificații, el îngreuind, în aceeași măsură, deziderątul unei duble delimitări: motiv universal/balcanic/românesc[4]. Tot din această perspectivă, utilizarea metodei istorico-geografice primește deplină îndreptățire; la fel, singura cale, credem, prin care cercetătorul se poate apropia de obiectul studiului său este aceea a comunicării simpatetice: „... un singur punct rămîne statornic: nevoia de a ne apropia, prin simpatie, *pe cel*

[3] *Op. cit.*, p. 49: „Din cele două arii de cultură europeană, cea latină și cea elenică, s-a desprins romanitatea orientală, avînd la bază cultura română, dar cu adînci influențe bizantine, datorită așezării sale geografice și legăturilor economice cu Bizanțul și cu slavii".

[4] Dumitru Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, p. 131—132: „... A separa ceea ce este motiv universal de ceea ce este motiv balcanic, pentru ca în cadrul acesta larg să putem arăta ceea ce este motiv etnic românesc, este pentru noi mai important decît a zăbovi la identificări istorice ...".

menit să fie purtătorul sintezei fundamentale" (subl. ns.)[5]. Acest postulat metodologic îl extindem de la studiul motivului mioritic, la cercetarea celorlalte „personaje" de care ne ocupăm, Chira Chiralina, Manole, Berevoiul, întrupările autohtone ale lui Pan, toate acestea închegînd, literar şi filosofic, sfera *tipului tragic* — categorie specifică ariei carpato-dunărene şi, poate, peninsulare. Privit astfel, Manole este „un purtător al sintezei fundamentale", ilustrînd una dintre caracteristicile de bază ale tipului tragic. Tocmai din această cauză, considerăm acest motiv o *valoare organică* a spiritualităţii noastre, precum şi una *estetică*, complementară. Ne argumentăm deci apropierea critică „prin simpatie" de meşterul zidar, al cărui gest, cu semnificaţia sa, a dat naştere atîtor interpretări, unele contradictorii. „Zăcămîntul" folcloric devine, în acest context, un necesar loc de plecare, dar readus în prim-plan prin continui raportări. Aşa cum nu e necesară discuţia detaliată asupra tuturor variantelor folclorice ale motivului, tot astfel trebuie considerate doar acele preluări culte, mai realizate estetic şi aducînd un plus de semnificaţii, aflate în continuitatea sugestiilor, oferite de creaţia anonimă. Sinteza critică se încheagă încet, conceptul tipului tragic prefigurîndu-se în cursul cercetării şi mai ales în finalul acesteia, prin convergenţa concluziilor.

*

Care este, aşadar, esenţa motivului de care ne ocupăm? Nu afirmăm un lucru nou cînd spunem că *ideea jertfei creatoare* este aceea ce încheagă diversele tipuri narative în unităţi cu valoare simbolică. Centrîndu-se pe această idee, întîmplările, dezvăluite în formă de legendă sau baladă, devin un şir de acte ritualice, marcînd o credinţă străveche şi o certitudine. Semnificaţia motivului anulează limitele timpului istoric, impersonalizînd eroul de mai tîrziu în *actul* creării unei clădiri sau a unei lumi. Interesează numai el, fiind universal şi imemorial. În mentalitatea arhaică săvîrşirea unei zidiri prin jertfă era concretizarea unei credinţe ce pornea de la sentimentul mai vechi, al unei reciprocităţi între suflet şi construcţie. Ne aflăm în epoca, puţin cunoscută, a gîndirii magice. În Egiptul antic sau în Orientul îndepărtat stăpînul era îngropat în mijlocul sclavilor, al palatului anume construit pentru el. Şi iată reciproca: pentru a dura, o locuinţă are nevoie de viaţă, de un suflet. Ambele tipuri de elemente fac parte dintr-o unitate, din acelaşi Cosmos. Deci, o construcţie necesită sacrificiu, cu atît mai mult omul. În Mesopotamia, Marduk îl creează cu propriul său sînge: „Voi închega sîngele meu, îl voi face os, / Voi ridica pe om în picioare, în adevăr, omul va fi . . . / Voi zidi omul, locuitorul pămîntului"[6]. Liniştea de acum a creatorului este unică. Poate că doar acestui moment îi aparţine imaginea, cu adevărat clară, a demiurgului, a divinităţii în accepţia creştină, fără problematizările legate de sentimentul sacrificiului privativ.

---

[5] Idem, *ibidem*, vol. I, p. 161.
[6] Cf. *Epopeea lui Ghilgameş*, Editura pentru Literatura Universală, 1966.

Universalitatea mitului construcţiei a ridicat, pe bună dreptate problema poligenezei sale. Majoritatea cercetărilor s-au îndreptat către Orient, în timp ce Ovidiu Papadima vorbeşte despre formele occidentale de legendă ale motivului, opuse celor răsăritene de baladă[7]. Sensul general al tuturor acestor mituri este acelaşi: jertfa omenească stă necesar la temelia unei alte existenţe, proces de continuitate şi integrare a omului într-un univers totalitar. La acest nivel, al mentalităţii arhaice, constituită pe ideea corespondenţelor, a unui simetrism universal (specifică gîndirii magic-simboliste), liniştea cu care Marduk se jertfeşte este impersonală. Antropomorf, Marduk nu este încă erou. Îi lipseşte sfîşierea lăuntrică şi conştiinţa contradicţiei fundamentale, pe care o implică eterna condiţie de om. Pentru că nu este om, nici supraom, ci *zeu*, în accepţia exemplară a termenului.

Concretizarea mitului în motive este sinonimă, în alt plan, cu umanizarea demiurgului. Un proces accentuat progresiv, pe măsura apropierii sale de timpurile moderne. Dramatizarea *omenescului* în motivul de circulaţie general-balcanică constituie, în acest sens, o adevărată marcă distinctivă. Impersonalismul creatorului este înlocuit cu tensiunea ce precede, prin jertfă, înfăptuirea actului final. *Meşterul Manole* este o astfel de concretizare a mitului universal al construcţiei, alcătuind, prin tragica-i personalitate, una dintre coordonatele spiritualităţii popoarelor din sud-estul Europei. Pendularea, devenită clasică, între datoria supremă a creatorului şi cea a omului, precum şi finalul ştiut le întîlnim în toate variantele balcanice, cu largi rezonanţe la nord de Dunăre. Drumul motivului nu se poate stabili cu precizie. Dar prin frecvenţa sa la toate popoarele din această zonă, el formează o reţea ce cuprinde spaţiul peninsular. Sensul general de răspîndire s-a considerat a fi cel de la sud spre nord, spre Dunăre. Cu adevărată frenezie cercetătorii, folcloriştii în special, au căutat să stabilească geneza motivului. Majoritatea înclină spre Grecia, aducînd argumente de diferite tipuri. Încă din 1896 Lazăr Şăineanu vorbeşte de *Legenda Meşterului Manole la grecii moderni*[8]; mai tîrziu, bulgarul M. Arnaudov fixează într-o schemă răspîndirea geografic-cronologică a motivului, considerînd Hellada ca punct de plecare[9]. La fel, Petre Caraman, cu argumente antroponimice[10]. În schimb, Petar Skok

---

[7] N. Basarab, *Meşterul Manole şi „vînzătorii de umbre"*, în „Revista de folclor", VII, 1962, nr. 3—4, p. 69—78.

[8] *Studii folclorice*, Bucureşti, 1896.

[9] *Vgradena nevesta*, Sbornicul Academiei de ştiinţe, Sofia, 1920.

Iată cum arată această schemă:

	— albaneze	— sîrbeşti	
— Variante greceşti	— bulgăreşti	— româneşti	— maghiare
	— aromâne		

[10] *Consideraţii critice asupra genezei şi răspîndirii baladei Meşterului Manole în Balcani*, în „Buletinul Institutului de Filologie Română „Alexandru Philippide", vol. I, 1934, p. 62—102. Iată concluziile cercetării: A) Antroponimul Manole este caracteristic onomasticii greceşti şi, în acelaşi timp, prezintă fonetism grecesc pur (p. 95); B) La nici unul dintre popoarele balcanice nu aflăm „tema epică în simplitatea celei greceşti. La români, sîrbi, bulgari, balada a ajuns la dezvoltări estetice superioare, deci tema generală a creaţiei este tema greacă" (p. 96).

acordă zidarilor români, numiţi *gogii,* rolul hotărîtor în naşterea şi răspîndirea baladei[11]. Dumitru Caracostea va prelua această accepţie.

Problema esenţială n-a fost însă atinsă cu stabilirea genezei. Ceea ce interesează, totuşi, e faptul că în Balcani şi la noi găsim o expresie folclorică (şi cultă, vom vedea) mai apropiată de mentalitatea străveche. Soţia lui Manole este jertfită conştient. Mînăstirea s-a clădit cu sînge. În alte părţi, în Apus, un locaş se făcea acolo unde se descopereau urmele unei vieţuitoare. Mentalitatea primitivă punea în locul simplului semn sîngele, jertfa. Ce demonstrează aceasta? În primul rînd, că motivul lui Manole e mai vechi decît toate acele legende ale Apusului, ce exclud jertfa umană. Apoi, o altă concluzie este aceea că motivul soţiei zidite e comun tuturor variantelor balcanice, ilustrînd o atitudine comună faţă de moartea creatoare. De aici, desprindem două concluzii esenţiale pentru problema noastră: a) Meşterul Manole prezintă un rar caz de fuziune a mentalităţii arhaice, în expresia sa magică, cu viziunea creştină a lumii ortodoxe. Pe fondul acestui proces simbolic trăieşte aspiraţia demiurgică, tragică, a meşterului, acelaşi fenomen determinînd specific interpretările din preluările culte ale motivului, la Lucian Blaga sau la Adrian Maniu; b) Jertfa, prin simpla sa prezenţă în unităţile epice balcanice, aduce în prim-plan sentimentul tragicului. În acest punct, motivul daco-român şi cel general-balcanic se întîlnesc şi se despart în acelaşi timp. În ambele arii, creatorul de frumos a văzut din unghiul condiţiei sale umane, tonalitatea generală fiind aceeaşi. Jertfa însăşi are strălucite antecedente în perioada elenă. Manole este un nou Icar, iar soţia sa o altă Antigonă. „Mînăstirea este concepută — după Dan Botta — ca o magnifică înflorire a soţiei lui Manole, ca o dezvoltare arhitecturală a proporţiilor sale, ca o rezolvare în piatră a graţiei şi euritmiei corpului său. Ea închide această idee greacă: arhitectura, expresie în piatră a măsurii umane, figura abstractă a omului"[12]. Substratul tracic, care a fertilizat şi cultura elenă, alcătuieşte un al doilea fundal, ce conferă de fapt valoare etnică motivului. Tocmai de aceea nu vorbim de două mari tipuri distincte ale acestuia, ci de două serii ale aceluiaşi tip. Deosebirea dintre ele ţine de calitatea tragicului. Din acest punct de vedere, variantele noastre sînt superioare celor greceşti, bulgare sau albaneze. Într-un studiu antologic de folcloristică comparată, Dumitru Caracostea observa, în baza analizelor de variante, că „nu mistica morţii şi nici dinamica superstiţiei, ci sentimentul creativităţii, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcţional expresia românească"[13]. Aceasta pentru că, dacă în motivul balcanic „axa baladei rămîne destinul soţiei", în variantele noastre *meşterul* ocupă locul principal. Locul soţiei, al jertfei, oricît de tragică ar fi ea, este luat acum de creator, ce deţine de astă dată o conştiinţă a tragicului. Mai departe, încercările de explicitare a acestei con-

---

[11] *Iz Balkanske Komparativne literature. Rumunske paralele „Zidanju Skadra"*, în „Bulletin de la Société scientifique", Skoplje, (1929).

[12] *Unduire şi moarte,* în *Scrieri,* vol. IV, 1968, p. 87.

[13] *Material sud-est european şi formă românească,* în *Poezia tradiţională română,* 1969, II, p. 190 şi urm.

științe aparțin literaturii culte. În orice caz, de la Marduk la Manole drumul este foarte lung, ultimul primind dimensiunea eroului în înțeles modern, adică în virtutea conștiinței sale de om și creator. Credem că acest lucru a făcut posibilă preluarea, sub formă dramatică, a motivului. În plus, Manole este un *mit estetic*, deoarece, așa cum afirma G. Călinescu, el reprezintă concepția noastră despre creație, ca rod al suferinței.

Ajunși în acest loc, ne punem cîteva întrebări legitime: care este de fapt esența „Meșterului Manole" în valențele sale moderne? Cum ne explicăm rezonanțele sale, la fel de tulburătoare pentru noi, cei de azi? În ce măsură ne mai angajează, spiritual, sfîșietoarea legendă? Timpul și configurația spirituală, specifică nouă, au curățat capodopera folclorică de lestul epic, atît de frecvent în variantele balcanice, păstrînd doar schema. A lăsat însă neatinsă simbolica ei, îmbogățită liric. Pentru că o melancolie gravă, bărbătească, traversează acest motiv, tinzînd să-l mute dintr-un timp al istoriei, în cel al permanenței, al lumii arhetipurilor, al mitului, ce se confundă cu însuși începutul, cu natura. Este vorba, mai precis, de reîntoarcerea lui Manole la acele realități primare, reîntoarcere exercitată împotriva omenescului din el (și, aparent, împotriva istoriei ascendente), tocmai, paradoxal, pentru permanentizarea sa în timp, prin rodul creației. Însîngerat sufletește, meșterul își zidește soția. Ea va dăinui într-o formă abstractă, într-o arhitectură, așa cum Manole se va preface într-un izvor: „Iar unde-mi cădea / Cruce se făcea / Și de-alăturea / Cișmea izvora / Cu apă sărată, / Trecută prin piatră...". Ambii s-au întors la mama-natură, dar pe un alt cerc al ei, superior valoric, deci istoric. O finalitate, al cărui atribut este deschiderea, virtualitatea. Fiindcă, integrați aceluiași Cosmos din care au apărut, ei durează, îmbogățindu-l. Dar un act ritualic s-a încheiat, un cerc invizibil s-a închis (neființă—viață—moarte creatoare), chiar dacă vibrațiile sale persistă și ochiurile se leagă unul de celălalt, alcătuind lanțul, atît de necesar omului, al istoriei. O istorie dată și creată succesiv.

Ce rămîne, totuși, din acest ciclu, alături de urmele propriu-zis materiale, mînăstire, apă curgătoare etc.? Să ne amintim laitmotivul obsedant al Anei: „Manole, Manole / Zidul rău mă strînge, / Trupușoru-mi frînge...". Repetîndu-se la infinit, chiar după terminarea mănăstirii și săvîrșirea meșterului ca om, tînguirea aproape că se impersonalizează, fără să devină însă „strigătul singur al materiei"[14]. Trecînd peste limitele ciclului, auzindu-se înăbușit, ca o litanie, după încheierea actului de gestație, laitmotivul devine universal, adică simbolic și *simptomatic* în aceeași măsură. Plînsul Anei colorează specific melancolia fundamentală a baladei, în sensul că o sensibilizează, o umanizează. Balada se termină astfel cu un semn de întrebare. Autorul anonim constată, intuitiv, un adevăr pe cît de simplu, pe atît de dureros în timpurile moderne: în ciuda creației, clădită pe sînge omenesc, autorul său nu se va mai putea reintegra elementelor, datorită conștiinței jertfei sale. Chemarea Anei nu e nici acuză, nici blestem. Rămîne deocamdată un accent dureros, pe care

[14] Dan Botta, *op. cit.*, p. 86.

Manole din drama cultă îl va prelua şi îl va problematiza, ispăşirea sa prin moarte nemaifiind capabilă să echilibreze „vina" tragică, cum s-a întîmplat în opera folclorică[15]. Reprezentanţii mitologiei Orientului vechi se automacerează cu seninătate izvodind viaţă; în eposul balcanic dubiul posibilităţii de reîntoarcere în mit există, dar se ascunde fie în dosul naraţiunilor (motivul inelului etc.), fie mutînd accentul pe destinul soţiei. În motivul nostru, în schimb, greutatea executării acestui drum invers este aproape clamată. Lui Manole, ca şi Anei, îi vine mereu mai greu, dacă nu imposibil, *să se valorifice pe sine în termeni cosmici*. Ruptura cu mentalitatea străveche e evidentă, deşi mînăstirea se clădeşte, ciudat şi normal totuşi, pe o reminiscenţă a ei: jertfa. Făurind opera, o valoare nouă, autorul devine istorie. Ce rămîne atunci? Tensiunea omului spre vîrsta, pierdută pentru totdeauna, a liniştii interioare. Altfel spus, nostalgia acesteia. Tristeţea creatorului de pretutindeni este amplificată cu acest fior existenţial, pe care-l dezvăluie, indirect, plînsul Anei. Spiritualitatea arhaică, însetată de ontic, se continuă pînă în zilele noastre: însă nu ca act, nu ca o posibilitate de împlinire reală a omului, ci ca o nostalgie creatoare de valori autonome: artă, ştiinţă etc. Opera, ştiinţifică sau matematică, este un pendant artificial al lumii arhetipurilor. Omul modern nu se mai poate întoarce în acea lume; încearcă atunci s-o readucă la el, istorizînd-o fără să vrea. Pentru autor, creaţia este o încercare, lucidă şi disperată, de întoarcere în mit. Dincolo de sensul consacrat, acela al creaţiei născute din jertfă, modelul alcătuit din acţiunea primordială îşi păstrează eficienţa chiar în culturile moderne oricît ar părea acestea de laicizate şi profane. Şi prin sublimarea însăşi a acestei tensiuni, a acestei nostalgii, preexistînd în baladă, Manole cel cult se transformă dintr-o *valoare istorică* într-una *organică*[16]. Motivul Meşterului Manole prezintă de fapt *o dublă valoare organică:* este, în primul rînd, un mit al pămîntului, unde, ca şi în *Mioriţa* sau în variantele balcanice, totul e centrat pe dragostea de propria îndeletnicire, justificîndu-se acceptarea, pe undeva senină, a „morţii creatoare"; organică este apoi tonalitatea de bază, a unei melancolii fără leac, subtilizîndu-se în sentimentul imposibilităţii reîntoarcerii totale în mit. Om al pămîntului tracic, dar şi al istoriei, meşterul Manole ne relevă o structură duală, complementară. Tragicul creatorului de frumos se constituie în funcţie de aceasta.

Aflat în centrul unui timp intermediar, de mixtură, Manole, ars de visul creaţiei absolute, pendulează între două lumi, oferindu-ne, prin

---

[15] D u m i t r u C a r a c o s t e a, *op. cit.*, II, p. 220, observă că în finalul baladei („...Cişmea izvora, / Cu apă sărată, / Trecută prin piatră...") „vina din partea întîi este actualizată, alături de ispăşirea din partea a doua", într-un unic şi armonios acord final.

[16] P o m p i l i u C o n s t a n t i n e s c u, cu pertinenţa-i caracteristică, observa: „Culturile naţionale se creează prin conjugarea istoricului şi a organicului; este atît de greu să precizăm în componenţa unei culturi, ce este valoare strict istorică, de ce este valoare profund organică şi, deci, izvor viu şi ferment de spiritualitate". Şi mai departe: „criticii culturii naţionale nu ne-au lămurit încă asupra acelor valori istorice care au devenit şi valori organice" (*Scrieri*, Bucureşti, 1967, vol. II, p. 516).

Lucian Blaga, o adevărată „tragedie de destin"[17]. Vorbind despre evoluția ideii de destin, Mircea Florian făcea o judicioasă delimitare: „Destinul creștin, spre deosebire de cel antic și de fatalismul mahomedan, nu înlătură libertatea, inițiativa, deci, răspunderea"[18]. În această trăsătură ar consta deosebirea dintre destinul *preformaționist* (verdict irevocabil, consumînd omul în virtutea unor legi imuabile) și cel *epigenetic* (absorbind creația, destinul devine mai prietenos). O dată cu apariția creștinismului, se naște ideea destinului ca istorie, deci conștiința omului față de propria creație, sublimată prin sentimentul timpului. Cele două forme istorice ale destinului coexistă în persoana lui Manole, dar ele nu se angajează într-o competiție, ci într-o sinteză. Explicăm astfel moartea omului, cît și dăinuirea sa, în construcție. Legea sîngeroasă a jertfirii este dată. De aceea, Manole are fascinația sa, fiind atras și respins în același timp. Decizia meșterului are o dublă înfățișare: „contrară firii și dictată de forțele ei", legile *telurice,* mai vechi, înfruntînd deschis pe cele *etice,* omenești.[19] Iată de ce Manole se crucifică între lumina caldă și puterile iraționale, absorbante și necunoscute. Dinamica acestei existențe exprimă aici esența tragicului, „o înfruntare între concepțiile cosmice și sacre ale unei comunități, pe de o parte, și conștiința individuală, pe de altă parte, și cînd atît revolta, cît și ordinea au îndreptățire și forță, iar opoziția lor se exprimă printr-o contestație (aici sinteză — n.n.) de supremă tensiune"[20]. Înțelegem acum faptul că *sentimentul tragicului* este, în ultimă analiză, un *sentiment al timpului revolut,* fiind, în realitate, un sentiment al subordonării, exprimat lucid de către Bogumil (... Sunt puterile! Ele disprețuiesc întinderea locului și ies cînd vor de sub legile vremii ... Le crezi acolo, și ele dănțuiesc cu înfricoșare în noi) și incoerent, senzorial, de către Găman („Că sînt puteri fără grai, numai așa i-i-i! puteri nebotezate și fără nume, prin tărie berbeci de cetate, la față fără măsură ...").

Cei doi, Bogumil și Găman, sînt catalizatorii acțiunii lui Manole, mai precis, alter-ego-urile sale. Ei reprezintă două principii opuse (păgînism—creștinism, Bine—Rău, în accepție bogomilică), ce interferă, se sintetizează, nu în figura lui Manole, ci în aspirația acestuia spre desăvîrșire. O dată cu mînăstirea — fruct al durerii și al morții creatoare — principiile dispar, prin fuzionare. Bogumil mărturisește: „Străbătut de roșața amurgului, cobor de la mînăstire aici. După miezul nopții bat drumul înapoi. În fiecare zi mai aproape de pămînt, barba mi-o piaptăn prin spini". Este o figură agonică, o sublimare, în fond, a dramatismului lui Manole, de unde și aspectul translucid al personajului. Tot agonic e și Găman, personificare a teluricului, a creatului doar pe jumătate (altă ipostază a lui Pan), la care sensul este invers, de jos în sus. Dramatismul

---

[17] Lucian Blaga, *Meșterul Manole,* în *Opera dramatică,* vol. II, Sibiu, 1942.

[18] Mircea Florian, *Destin și creație,* în „Viața românească", 1937, nov.

[19] Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga,* Editura Minerva, 1970, 85 p.

[20] Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga,* în *Spiritul și litera,* Eminescu, 1970, p. 76—77.

acestuia este mult mai intens, manifestîndu-se fizic. Pămîntul este nucleul, al cărui suflet, Manole, chintesenţiază cele două principii. Afirmarea esenţei lor comune de către Bogumil justifică şi uşurează hotărîrea meşterului de a o jertfi pe Mira: „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crîncenul Satanail sînt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii cînd e unul şi cînd e celălalt?" Bogumil şi Găman sînt complementari prin atitudine, ei cristalizînd şi compoziţional acest poem dramatic. Găman afirmă, iar călugărul confirmă. Actul suprem poate să înceapă, după această eliberare. Mira, făptură aeriană, de vis, fără determinări, identificată de la început cu biserica („Tu eşti pămîntul, marele, eu sînt biserica", îi spune ea lui Găman, în timpul unui joc frenetic), transformă sentimentul lui Manole în *Vină tragică,* pe care ispăşirea prin moarte a meşterului n-o va şterge, aşa cum a reuşit, în parte, creaţia anonimă[21]. Ca şi în baladă, aici „răsplata" nu are un caracter moralizant. Morala nu are loc. Pentru o clipă, Istoria e prea mică. „Cei ce vor veni — spune un zidar lui Vodă — vor judeca mai bine partea bună, cerească a ei şi partea rea, pămîntească a ei". Mînăstirea devine, peste timp, „un cîntec de iubire împletit cu un cîntec de moarte"[22]. Ridicată „din pămînt şi din apă, din lumină şi vînt"; construcţia este expresia „sofianicului", a acelui mod „organic", în care poporul nostru ar trăi ortodoxia. Manole însă nu este fericit. Nu se va preface în apă curgătoare, precum meşterul popular. Respins de opera creată, dar prins definitiv în aceasta, Manole nu este primit de către lumea împietrită, anistorică, a arhetipurilor. Şi aici nu trebuie să inducă în eroare „spaima", pe care o provoacă în erou „puterile" ascunse în miezul pămîntului. Pentru că terifiantul, cadrele apocaliptice, trebuie privite mai larg, în motivările lor estetice şi de viziune poetică. Din acest unghi, influenţa formulelor expresioniste nu poate fi contestată. Însuşi scriitorul o mărturiseşte încă din 1921, lansîndu-se chiar ipoteza că utilizarea formei dramatice este rezultatul unei astfel de influenţe. Identificate, apoi, cu Răul necesar, „puterile" au primit un plus de accent, în care ar consta de fapt „terifiantul" acestora, chiar dacă mai tîrziu, urmînd unei concepţii de esenţă bogomilică, principiile se unesc într-o „coincidenţă a contrariilor", adîncind înţelegerea categoriei estetice a tragicului: „Tragedia şi termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine şi rău; binele şi răul

[21] Într-o extinsă cronică dramatică, apărută în „Gîndirea" (1929, nr. 4), I. Marin Sadoveanu o numea pe Mira „un fraged şi subţire pilastru de marmoră", sugestie dusă mai departe de către Dan Botta, ce vedea în biserica din baladă figura abstractizată a Anei. De curînd, Marin Sorescu se apropie mai mult de destinul soţiei, considerîndu-l, ca şi în variantele balcanice, o adevărată axă a baladei: „Femeia, conştientă, îşi lasă talia încorsetată teribil şi mortal... S-o ridicăm pe Ana de la simplul material de construcţie, pentru creaţii eterne, la conştiinţa acestui sacrificiu" (*Teoria sferelor de influenţă,* Ed. Eminescu, 1969, p. 19). Blaga a făcut acelaşi lucru. În această dublă conştiinţă credem că rezidă victoria creatorului, a inteligenţei asupra materiei informe.

[22] Vodă nu are rolul din baladă. El e un raisonneur, îl înţelege pe Manole. Lucian Blaga a simplificat conştient motivul, tocmai pentru a înfăţişa tragedia pură a creatorului, precum şi „tragedia jertfei", după propria declaraţie (I.M., *De vorbă cu d-l Lucian Blaga despre „Manole"*, în „Rampa", 1929, aprilie).

coexistă în fiecare din termeni într-un dozaj nestatornic"[23]. În „Meşterul" lui Adrian Maniu (1934), Manole reprezintă mentalitatea păgînă, face corp comun cu aceasta, însă o dată cu ispăşirea cutezanţei sale, distanţarea de mit se produce irevocabil. Acordate cu vitalismul de esenţă expresionistă, văzute ca o formă istorică a contrariilor eterne, „puterile", urmînd unor directive estetice şi de viziune, sînt mutate din spaţiul lor milenar, altfel spus, sînt apropiate de lumea nouă printr-un fel de actualizare. Numai că, prin ricoşeu, se produce fenomenul curios de înstrăinare reciprocă, amplificînd tragicul lui Manole. Îl vedem pe meşterul zidar drept o continuare a lui Zamolxe. Deşi trăieşte într-un timp mitic, zeul păgîn are, la modul unui tragic absolut, clarviziunea viitorului. Ipostazele sale (Socrate — Hristos — G. Bruno) îl determină la reîntoarcerea la mit, ceea ce încă se mai poate[24]. Manole, deja o asemenea „ipostază", o asemenea treaptă istorică, va trăi doar cu luciditate paroxistică nostalgia reintegrării, a „întoarcerii în mister". Dincolo de opera finită rămîne zbuciumul eroului. Suspinul celei zidite, aproape hieratic, aproape impersonal, este problematizat, proces ce implică judecarea, distanţarea. Vaierul Mirei rămîne „cîntecul obîrşiilor şi al sfîrşiturilor în neschimbarea aceluiaşi cerc". Concluzia aceasta, trecută prin laitmotivul Anei, are rădăcini adînci în mitologia greco-romană. Cuminţenia pămîntului din *Meşterul* (A. Maniu) o ştie: „Orice viaţă înseamnă o moarte / Pierim pentru tot ce se naşte / Amintiţi-vă că adevărata veşnicie / O descoperise numai stăpînul vremii / Acel moşneag care-şi înghiţea copiii / Dar şi pe el îl amăgi soarta, / Îl amăgi înlocuind un prunc printr-un bolovan înfăşat / Şi de atunci taina nefiinţei / Asvîrle făpturile şi gîndurile / Într-un joc fără milă ...".

Un nou ciclu s-a închis, dar breşa născută înainte se adînceşte mereu. „Limba stă neclintită. Numai stînga cîntarului mereu cade în prăpastie fără fund", spune Manole. Se va opri această cădere în „prăpastiile albastre", imperiu al tăcerii fără întoarcere: „Undeva s-a oprit un vînt, / Undeva a contenit un glas / Străini sîntem în mare singurătate / şi-n veşnică pierdere ...". Structura duală a valorii organice este sfărîmată. A doua valenţă a „subminat-o" pe prima, înlăturînd-o. Manole nu mai este un mit şi nici al pămîntului, chiar dacă schema lui se păstrează în continuare. Jertfa de sine a meşterului este reală, reliefînd imaginea eroului. Este, tocmai de aceea, prea puţin să afirmăm, împreună cu I. Negoiţescu, faptul că asistăm doar la o „dezbatere dramatică a lui homo-faber-artisticus", ilustrată de epilog, „o soluţie de compromis a cenzurii şi creaţiei"[25]. Sacrificiul este deliberat şi dublu, Manole şi Mira (Ana)

---

[23] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 77.

[24] În *Trilogia culturii* Blaga dezvoltă sugestia în ideea „retragerii în istorie" a poporului român, a rezistenţei sale pasive. Dumitru Micu, în *Lirica lui Lucian Blaga* (1967), îşi întemeiază cercetarea pe acest refuz organic, pe această „teamă" a autorului de cuvînt, de istorie.

[25] I. Negoiţescu, *Blaga şi artisticul sau de la filozofie la dramă*, în *Însemnări critice*, Cluj, 1970, p. 80. Autorul consideră că „legenda nu devine aptă tragediei", deoarece la meşter nu întîlnim o adevărată jertfă de sine, iar „Mira însăşi, neavînd conştiinţa jertfei, nu este nici ea o figură tragică".

fiind structuri complementare. Încă balada a asimilat două motive de largă circulaţie balcanică: „proba unirii“ şi motivul „uniţi în moarte“, întîlnite disparat în eposul popoarelor peninsulare.

Dacă meşterul lui L. Blaga sau al lui A. Maniu este situat într-un ev mediu răsăritean (ca şi în piesa, de altfel fără valoare artistică, a lui V. Eftimiu), în opera dramatică a lui Octavian Goga, *Meşterul Manole* (Bucureşti, 1928), găsim „sinteza specificului nostru românesc cu sensibilitatea şi ideologia modernă“[26]. Schema se păstrează, dar artistul nu mai are nici măcar nostalgia reîntoarcerii, deşi Ana, „o apariţie cu ochi halucinaţi“, este „ca o mustrare care se ridică din pămînt“. Nu e vorba, de astă dată, de moartea sa materială, cît de jertfa dragostei sale, petrecută în plan spiritual. Pentru Galea, legenda este o *parabolă*, cu toate că semnificaţia sa fundamentală rămîne aceeaşi, nealterată: „Orice dragoste ţi-o va fura dalta, din inimă va trece pe nesimţite în piatră ca să-i sufle viaţă . . .“. În final, Ana cea modernă repetă laitmotivul vechi (Manole, Manole, zidul rău mă strînge . . .), deplasînd spre surse această dramă, ce închide astfel acelaşi ciclu, dar la un alt nivel, esenţializat.

*

Ilustrînd o largă tipologie umană, aceea a lui „homo faber“, Manole rămîne modern prin aspiraţie faustică, aducînd o trăsătură esenţială, necesară configurării tipului tragic. „Legenda doctorului Faust exprimă mitul lui Prometeu în etapa de trecere a culturii apusene în faza de civilizaţie industrială, în vreme ce legenda meşterului Manole tălmăceşte sensul aceleiaşi drame în faza de cultură agricolă şi mai ales pastorală, cînd valorile religioase precumpăneau faţă de cele ştiinţifice . . .“[27]. Deosebirea fundamentală dintre cele două ipostaze istorice ale lui „homo faber“ pledează pentru autohtonia peninsulară a lui Manole, oferind sugestii pentru schiţarea aportului pe care motivul îl aduce culturii universale. Figură istorică şi adînc umană, în aceeaşi măsură, Manole se află între veacul lui Prometeu şi epoca modernă, a lui Faust, pe aceasta prefigurînd-o. Firesc, viziunea mitică nu dispare cu totul, deşi jertfa eroului este sinonimă nu cu integrarea în mit sau revenirea la „normal“, la arhaic, ci cu însuşi procesul demitizării. Prin această dialectică, mitizare-demitizare, explicăm, în plan mai general, tragicul meşterului, pendularea sa infirmînd astfel imaginea falsă, pe care ne-ar oferi-o, chipurile, „omul balcanismului: un om supus sorţii, sceptic, *fără dorinţa de a construi* (subl. ns.), ahtiat de pitoresc şi amator de plăceri, fără discernămînt“[28]. Scepticismul, dragostea de pitoresc, dacă există, nu au oare explicaţii ontologic-istorice? Şi sînt oare atît de infirmabile, din moment ce popoarele Orientului îşi revendică aceste trăsături, aproape fără excepţie?

---

[26] I. Marin Sadoveanu, *O. Goga, Meşterul Manole,* în „Gîndirea“, an. VIII, nr. 3.

[27] N. Mărgineanu, *Meşterul Manole,* în „Steaua“, 1967, nr. 8.

[28] M. Ungheanu, *Exigenţele universalităţii,* în „România literară“, 1970, nr. 18.

Cît privește lipsa dorinței de a construi, sperăm că, măcar în parte, lucrurile sînt ceva mai clare. În parte, deoarece meșterul Manole nu este singurul element al tipologiei amintite. Am luat doar acest motiv, pentru că el este axul răsăritean al sferei, și preluările culte ilustrează cu prisosință acest lucru.

Semnificînd „destinul creatorului" într-o fază de trecere, meșterul Manole — un Faust al răsăritului european — alcătuiește o importantă coordonată a tipului tragic. Elucidarea sa în continuare (din unghiul raportului specific național/universal etc.) este o datorie a timpurilor noastre, cu toate că, făcînd parte din domeniul atît de larg al filozofiei culturii, ea va rămîne, probabil pentru totdeauna, o frumoasă și seducătoare problemă deschisă.

МАСТЕР МАНОЛЕ И ТРАГИЧЕСКИЙ ТИП

(Р е з ю м е)

Символизируя „судьбу творца", мастер Маноле — этот Фауст Восточной Европы — является, наряду с Миорицей, Кирой Киралиной и т.д. важной чертой *трагического типа*. Исследование в области сравнительной литературы, проведённое автором, подчёркивает ту мысль, что фольклорный мотив (принятый литературой) иллюстрирует в известной мере степень примыкания нашей культуры к балканской, причём мастер Маноле является, в этом смысле, настоящей объединительной осью.

MAÎTRE MANOLE ET LE TYPE TRAGIQUE

(R é s u m é)

Grâce à sa signification de „destin du créateur" Meșterul Manole (Maître Manole) — ce Faust de l'Orient européen — présente un trait important du *type tragique*. L'étude de littérature comparée que nous proposons accentue l'idée que le motif folklorique (d'ailleurs adopté par la littérature savante) illustre en quelque mesure le degré d'incorporation de notre spiritualité nationale à celle de l'ensemble culturel balkanique, Maître Manole constituant en ce sens ce qu'on pourrait appeler un axe unificateur.

UN STUDIU SINTACTIC ȘI SEMANTIC AL PREPOZIȚIILOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ

ELVIRA HALES și PAUL SCHVEIGER

În vederea pregătirii blocului de gramatică al algoritmului de traducere automată s-au studiat pe baza DLR și a GLR* prepozițiile limbii române și funcțiile lor. Cele 52 unități luate în considerare prezintă din punct de vedere sintactic și semantic o gamă largă de valori și funcții (pentru că este neîndoielnic că prepozițiile au *funcții semantice* proprii de tip autosemantic: posibilitatea lui **către** de a preciza ființa sau obiectul față de care se ia o atitudine, sau se acționează, a lui **cît** de a marca apartenența secvenței la o expresie comparativă etc.). În acest sens am ajuns la concluzia că este necesar să se precizeze polifuncționalitatea prepozițiilor și a expresiilor prepoziționale (inclusiv a celor cunoscute din gramaticile transformaționale) și să se arate că analiza lor pur sintactică este insuficientă.

Am încercat aplicarea criteriilor lui Katz—Fodor și Postal ([1], [2], [3]) la analiza prepozițiilor limbii române. Ceea ce s-a adeverit și în cazul părților de vorbire cu sens de sine stătător, s-a adeverit și în acest caz: construcțiile abstracte, care postulau un hotar precis, bine delimitat între sintaxă și semantică, nu permit o bună descriere a sistemului prepozițiilor. Sistemul mărcilor sintactice, semantice, etc. este greoi și scapă din vedere o serie de aspecte importante ale prepozițiilor:

contra 1. „distinguisher“: 'împotriva'

2. M. sintactică: $+__[+ \text{Nume}, + \text{Genitiv}]$

$+__[+ \text{Nume}, + \text{Genitiv}]/\pm \textit{în}__$

3. „distinguisher“: 'în schimbul'

etc. Restricțiile contextuale (și de altă natură) se exprimă dificil și se pot formaliza și mai dificil. O astfel de analiză presupune, de altfel, existența unui lexicon bine elaborat, în care U.l. sînt formal definite în

* Lista abrevierilor: U.l. — unitate lexicală; Prep. — prepoziție; Av. — adverb; Cj. — conjuncție; GLR — Gramatica limbii române, I—II, București, 1963; DLR — Dicționarul limbii române literare contemporane, I—IV, București, 1957.

termenii aceleiași teorii (or s-a dovedit [3] că această teorie suferă de grave lacune teoretice, metodologice și practice).

Am mai luat în considerare și omografiile prepozițiilor [4]: *ca* [+ Prep], [+ Av], *cît* [+ Prep], [+ Cj]. Ultima U.l. poate introduce (conform definițiilor DLR și GLR) definite subordonate, cînd este marcată [+ Cj], sau purtînd marca [+ Prep], apare în contextul / [+ Comparativ]. Este necesar ca aparatul analitic să poată distinge funcționarea acestei U.l. polifuncționale ca element introductiv al S concesive, sau adversative, de situația în care el se realizează ca prepoziție, ceea ce face necesară introducerea unor rafinări ulterioare foarte fine.

De altă natură sînt problemele ridicate de analiza lui *cîte;* el funcționează în contextul +___[+ Nume colectiv] /+___[+ Nume cardinal] sau +___[+ Nume distributiv]. În cazul prepozițiilor de acest tip este, de asemenea, necesar ca lexiconul să fie foarte precis elaborat. În legătură cu această prepoziție (și altele discutate mai sus) se pune o importantă problemă teoretică: 1. care este natura structurii de adîncime și 2. care este relația ei față de componentele sintactice și semantice ale gramaticii. Aici vom formula doar un răspuns ad-hoc, urmînd ca elaborarea teoretică aprofundată să fie propusă altundeva [5].

Este foarte greu — dacă nu imposibil — de trasat linia fermă de despărțire între mărcile „sintactice“ și cele semantice în cazul unor U.l. atît de complexe cum ar fi **cu** = + Prep, care apare în dicționare cu șase sensuri principale deosebite, în care apoi avem:

I 1—3
II 1—4
III 1—2
IV
V
VI

Lucrurile devin și mai complicate, dacă avem în vedere că avînd sensul II 4 = 'comparație', U.l. poate apare în următoarele contexte:

+[+ *asemenea*___]
+[+ *la fel*___]
+[+ *potrivit*___]
+[+ *deopotrivă*___]
+[+ *în rînd*___]

iar în sensul III 2 marcat: [+ durată] în contextele

[+ *lună*]___[+ *lună*]
[+ *an*]___[+ *an*]
[+ *ceas*]___[+ *ceas*]

etc.

Credem că din cele expuse mai sus reiese clar faptul că o analiză independentă a expresiilor prepoziționale (inclusiv a locuțiunilor prepoziționale) în vederea realizării traducerii cu mașina electronică de calcul

este — cel puțin deocamdată — imposibilă. Nu este posibilă realizarea unui program care să permită unei mașini electronice de calcul să analizeze comportamentul unei prepoziții într-un context oarecare, și este și mai puțin posibilă sinteza unor expresii prepoziționale, cel puțin pe baza cunoștințelor actuale. Este un motiv în plus pentru a lua în considerare posibilitatea amînării lucrărilor în domeniul „traducerii automate".

Analiza transformațională, pe care o avem în vedere, are nevoie de o analiză sintactică și semantică complexă a prepozițiilor, mai ales în ce privește condițiile contextuale (restricțiile) și elaborarea unor formalisme pentru exprimarea a ceea ce în terminologia lui Katz, Fodor și Katz, Postal (v. [1] și [2]) se numea „distinguisher" al unității lexicale respective:

înapoia *casei* **(prep)**
înapoia *lui* **(prep)**
înapoia *casa* **(verb)**

Aceste observații ale noastre au încercat să sublinieze insuficiența unei analize pur formale — sintactice, să recomande utilizarea unei proceduri complexe sintactico-semantice, bazate pe teoria gramaticilor generative, în cadrul căreia, însă, componentul semantic nu se limitează la o funcție pur interpretativă, ci are — paralel cu componentul sintactic — o funcție generativă, care se realizează în comportamentul specific al structurii de adîncime.

BIBLIOGRAFIE

1. Katz J. J., Fodor, J. A., *The Structure of a Semantic Theory,* în J. A. Fodor J. J. Katz (Eds), *The Structure of Language,* Prentice Hall, 1964.
2. Katz, J. J., Postal, P. M., *An Integrated Theory of Linguistic Description,* MIT Press (f. a.).
3. Weinreich, U., *Explorations in Semantic Theory,* în Th. A. Sebeok (Ed), *Current Trends in Linguistics,* **III**, Mouton, 1966.
4. Schveiger, P., *Unele probleme ale traducerii cu mașina electronică de calcul* (I), „Studia Universitatis Babeș—Bolyai", 1960, Series IV, fasciculus 2, Philologia.
5. Schveiger P., Borcilă, M., *Perspectivele gramaticilor generative,* (în lucru).

СИНТАКСИЧЕСКИЙ И СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРЕДЛОГОВ В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

(Резюме)

Критикуя определённую концепцию в теории порождающих грамматик о синтаксической и семантической функции предлогов, авторы предлагают более адекватный способ анализа. Работа основывается на концепции, которая считает, что семантический компонент грамматики является не только интерпретирующим, а порождающим элементом.

A SYNTACTIC AND SEMANTIC STUDY OF PREPOSITIONS IN ROMANIAN

(S u m m a r y)

The authors criticize a generative theory about the syntactic and semantic function of prepositions in the context of the whole sentence and suggest a more adequate study of the problem. The study is based upon the conception that the semantic component of grammar has a generative and not only an interpretative function.

G h. B u l g ă r, **Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare,** Editura Minerva, 1971.

Familiarizîndu-se pe parcursul mai multor ani de studiu cu întreaga operă eminesciană, inclusiv manuscrisele și proza politică, Gh. Bulgăr era exegetul chemat să prezinte, în sfîrșit, o sinteză a opiniilor autorizate ale poetului despre limbă și arta literară.

Marele merit al cărții constă în faptul că dă cea mai completă explicație procesului de regenerare și înnobilare la care e supusă limba în opera eminesciană, fără a pune totul pe seama intuiției lingvistice. Eminescu a fost un admirabil teoretician al esteticii limbii, al înnoirii stilurilor. În laboratorul său de creație se aplicau conștient principii teoretizate de poet în articole de înaltă erudiție filologică. Cu toate acestea, autorul „Luceafărului" nu a făcut o filozofie a limbajului, așa cum avea să facă mai tîrziu Blaga, de pildă. Pe el l-a interesat studiul limbii sub aspect teoretic și normativ, în calitate de profesionist al condeiului și de mare patriot, admirator al culturii naționale, al cărei element fundamental considera a fi limba în primul rînd. Pentru un scriitor — în concepția eminesciană — studiul limbii era o cerință primordială, o probă de seriozitate profesională și de datorie cetățenească.

Gh. Bulgăr arată la ce nivel de exigență concepea poetul studiul limbii. Aceasta presupunea documentarea la zi asupra opiniilor filologice autorizate ale vremii, aparținînd specialiștilor români sau străini și, în al doilea rînd, contactul cu întregul tezaur al limbii materne, în toate ramificațiile sale sociale și teritoriale, cunoașterea expresiilor și locuțiunilor, „această parte netraductibilă a unei limbi, care formează adevărata ei zestre, de la moși-strămoși".

Nu e de mirare deci faptul că Eminescu participa la discuțiile filologice ale vremii cu cele mai competente observații, făcute nu numai în numele bunului-simț, ci și în al unei recunoscute erudiții. Într-o vreme rămasă de pomină prin intervenții arbitrare în evoluția limbii, el proclamă răspicat principiul suveranității uzului, al caracterului obiectiv al limbii („Limba rămîne obiectiv, nu cum vreau filologii"). Prin aceasta el nu respinge posibilitatea perfecționării limbii în mod conștient. Această perfecționare este chiar obligatorie, căci limba e un „criteriu al culturii", „măsurariul civilizațiunii unui popor". Scriitorii reprezintă forțele cele mai active și mai competente ale dezvoltării limbii naționale, dar contribuția lor trebuie să se facă în limitele firești ale limbii curente, în spiritul acestei limbi.

Adept al teoriei că bogăția unei limbi nu e ilustrată de numărul cuvintelor din dicționar, Eminescu își îndemna confrații să îmbogățească limba nu neapărat prin împrumuturi lexicale, ci prin valorificarea extremă a tezaurului existent. Încărcînd cuvîntul vechi cu semnificații metaforice noi, redistribuindu-l în sintagme de mare sugestivitate și noutate, Eminescu realizează un miracol și un paradox: modernziarea expresiei prin învechirea lexicului. Era o lecție pentru cei ce înțelegeau prin modernizarea

limbii copierea de formule, imitarea construcţiilor străine, împrumutul lexical nelimitat. Ceea ce nu înseamnă că poetul respingea total orice împrumut în limbă, că era un exclusivist, un extremist. Dimpotrivă, trebuie să-i recunoaştem un mare merit tocmai în acest simţ al măsurii, al echilibrului. El n-a respins niciodată, de pildă, neologismul necesar. Stabilind precis locul scriitorului între tradiţie şi inovaţie, el recomandă o dreaptă cumpănă între vechi şi nou, pe măsura nevoilor, fără a părăsi ceea ce e vechi şi util, fără a refuza ce e nou şi indispensabil unei comunicări adecvate, precise. Era acesta un răspuns matur, echilibrat dat puriştilor latinizanţi, dar şi junimiştilor antineologişti.

Înarmat cu o concepţie lingvistică ştiinţifică, raţională şi realistă, Eminescu şi-a cenzurat sever contemporanii, cerînd simplitate, claritate, noutate, oferindu-le propriul său exemplu. Gh. Bulgăr a subliniat cu insistenţă concordanţa dintre teoria lingvistică a lui Eminescu şi practica sa poetică. În vederea aceleiaşi demonstraţii, autorul monografiei recurge la o „Addenda" de peste 100 de pagini, din care remarcăm în special studiul „Evoluţia expresiei poetice în variantele Luceafărului", în care capodopera eminesciană e prezentată ca o ilustrare magistrală a comentariilor lingvistice ale poetului.

N-am vrea să încheiem aceste sumare comentarii, fără a face observaţia că Gh. Bulgăr a fost oarecum nedrept cu propria sa carte, lăsînd-o să-şi caute singură cititorul. Monografia sa e un veritabil manual pentru cei ce scriu. Titlul ar fi trebuit s-o trimită la această adresă, iar structurarea materialului urma să fie făcută în funcţie de acest destinatar. Nimic de zis, e interesantă ideea de a da o panoramă a dezbaterilor teoretice din secolul al XIX-lea în domeniul limbii literare, privite din piscul cel mai înalt, în care Eminescu e plasat în dublă calitate: de receptor şi emiţător-amplificator. Dar aceasta înseamnă aproximativ 100 de pagini care interesează exclusiv pe filologi. Or, repetăm, această carte nu trebuia scrisă pentru filologi. Atitudinea exemplară faţă de limbă a celui mai mare scriitor român trebuie prezentată — spre exemplu şi învăţătură — confraţilor săi. Angajată de un secol pe drumul evoluţiei sale estetice, limba română literară nu a ajuns la capătul acestui drum. Perfecţionarea ei continuă. Scriitorul român de azi şi de mîine are obligaţii enorme în acest domeniu, de aceea el trebuie să cunoască nu numai testamentul lui Văcărescu, ci şi exemplul lui Eminescu.

G. GRUIŢĂ

Imre Samu, **A mai magyar nyelvjárások rendszere** (Sistemul dialectelor maghiare de azi), Editura Academiei, Budapesta, 1971, 394 p.

În literatura de specialitate au apărut, începînd cu sfîrşitul secolului trecut, mai multe sintetizări asupra dialectelor maghiare [Balassa József, *A magyar nyelvjárások osztályozása és jellemzése* (Clasificarea şi caracterizarea dialectelor maghiare), Budapesta, 1891; Horger Antal, *A magyar nyelvjárások* (Dialectele maghiare), Budapesta, 1934; Laziczius Gyula, *A magyar nyelvjárások* (Dialectele maghiare), Budapesta, 1936]. Lucrarea de faţă, se spune în introducere, se încadrează în anumite privinţe în rîndul acestor sintetizări, însă din punctul de vedere al materialului prelucrat, al metodei aplicate, precum şi al rezultatelor obţinute diferă esenţial de ele, întrucît ea are un caracter pur descriptiv şi vrea să prezinte stadiul actual al dialectelor maghiare. Lucrarea este elaborată pe baza materialului *Atlasului Lingvistic al Dialectelor Maghiare,* iar în cursul prelucrării autorul a aplicat metodele moderne de astăzi, în special metoda statistică, bazîndu-se pe sistemele fonologice ale dialectelor în comparaţie cu sistemul fonologic al limbii literare.

Primul capitol conţine prezentarea critică a metodelor aplicate şi a rezultatelor obţinute în lucrările apărute în domeniul cercetat. În capitolul „Elméleti, módszertani kérdések" (Probleme de principiu şi de metodă), de care ne vom ocupa mai pe larg, se precizează, înainte de toate, scopul lucrării, anume descrierea caracteristicilor fonologice, fonetice şi morfologice mai importante ale dialectelor limbii maghiare, prezentarea repartiţiei lor teritoriale şi, în sfîrşit, definirea celor mai importante tipuri de dialecte, indicînd totodată nucleele teri-

toriale ale acestora. Autorul acordă importanță mai mică lexicului, deoarece, pe de o parte, după părerea lui, fiecare cuvînt ar fi trebuit să fie prelucrat în același mod, pe de altă parte, pe baza ariilor lexicale cu greu s-ar putea tipiza dialectele, avînd în vedere că cercetările de acest gen nu sînt îndestulătoare. În ce privește formele sintactice, ele sînt în marea lor majoritate cu mult mai omogene, decît cele fonetice, așa încît pentru diferențierea tipurilor de dialect nu ar aduce rezultate semnificative; de altfel formele sintactice specifice ale dialectelor maghiare nici nu sînt încă îndeajuns cunoscute, ba nici metodele de lucru nu s-au dezvoltat în măsura necesară în privința adunării materialului.

Dat fiind că formele morfologice au caracter fonetic în dialectele maghiare, tipizarea acestor dialecte poate fi făcută în primul rînd pe baze fonetico-fonologice. Deși aplicarea acestui principiu își are limitele.

Aplicînd aceste principii, autorul vorbește despre tipuri de dialect și nu despre dialecte teritoriale. La fel are ca scop să arate nucleele tipurilor de dialect și nu repartizarea dialectelor. Asemenea tipuri de dialect există, spune d-sa, în ciuda faptului că e greu de găsit o astfel de localitate ai cărei locuitori să vorbească în mod absolut identic. Aceasta se explică prin faptul că dialectele sînt în permanentă mișcare datorită în parte legilor lor interne, pe de altă parte influenței dialectelor vecine și, poate și mai mult, influenței limbii literare.

În privința metodei aplicate lucrarea are contingențe cu cea a lui Balassa, Horger și Laziczius, însă în mai multe puncte diferă de metoda acestora. Deosebirile mai importante sînt umătoarele: punctele cercetate formează o rețea proporțional aleasă, cuprinzînd întregul teritoriu lingvistic maghiar; toate fenomenele sînt analizate pe baza aceluiași material cules pentru atlas; fenomenele incluse în chestionar au fost alese în cunoștința particularităților dialectale și, în sfîrșit, acest material este omogen din punct de vedere cronologic, al notării, precum și al metodei de lucru. Deci materialul analizat este autentic și unitar.

Baza lucrării o formează analiza sistemului fonetico-fonologic. Se are în vedere prezența fonemelor în morfeme; gradul de încărcare al unor foneme în dauna altora; formele de realizare ale lor, adică variantele fonemelor și raportul numeric dintre ele. Deci sistemul fonetico-fonologic se studiază atît din punctul de vedere al conținutului, cît și al formei.

Pentru o descriere sincronică a dialectelor metoda comparativă este, după autor, cea mai indicată, luînd ca bază de comparație limba literară. În descrierea tipurilor de dialect se întrebuințează ca element component independent în formarea cuvintelor; iar variante sînt acele sunete care, cu toate că într-unul din dialecte se folosesc ca elemente componente independente ale cuvintelor, din punct de vedere fizic diferă de cele existente în sistemul celorlalte tipuri de dialect sau în limba literară.

Pe baza acestor principii și cu aceste metode descrie în capitolele următoare tipurile de dialecte maghiare de azi. Înainte de toate prezintă frecvența fiecărui fonem în raport cu frecvența lui în limba literară, aplicînd în această parte metoda statistică. După aceea tratează fonemele vocalice din punctul de vedere al timbrului și, în sfîrșit, discută probleme de morfologie.

Se descrie în continuare în mod sintetic (1) tipurile de dialect mai importante, enumerînd 31 de tipuri, printre care și dialectele maghiare din țara noastră; (2) cele șase insule dialectale și (3) cele cinci mari unități dialectale (adică dialectul apusean, nordic, răsăritean, cel de sud și cel din România), precum și (4) mai multe tipuri de tranziție.

Lucrarea, în continuare, are un scurt capitol ilustrativ despre răspîndirea regionalismelor în cele cinci unități dialectale.

După prezentarea rezultatelor urmează o „Încheiere", bibliografia lucrărilor mai importante, o anexă cu lista hărților și cu punctele anchetate pentru atlas. Volumul se încheie cu tabla de materii.

Cartea lui Imre Samu este una din cele mai valoroase lucrări de dialectologie maghiară, ea fiind concepută și elaborată la nivelul exigențelor de azi. Are la bază principii bine gîndite și aplică metode moderne, adecvate pentru a atinge scopul fixat. Cu această sinteză care are o concepție nouă față de lucrările de sinteză apărute mai înainte,

și care se bazează pe materialul *Atlasului Lingvistic al Dialectelor Maghiare,* autorul a reușit să umple un gol, care s-a simțit în cercetările de acest gen. Iar pe lîngă aceasta a reușit să aducă un aport substanțial la cunoașterea pe baze noi a tipurilor de dialect ale limbii maghiare contemporane. Statisticile și hărțile incluse în lucrare demonstrează și ilustrează în mod convingător concluziile trase de autor.

Nu putem decît să regretăm că, după cum precizează autorul, în lipsa materialului necesar, nu a putut descrie și discuta în egală măsură cu celelalte și tipurile de dialecte maghiare vorbite în România. Această muncă i-ar reveni, spune d-sa, dialectologilor maghiari din țara noastră.

GÁLFFY MÓZES

Ion Mușlea, **Cercetări etnografice și de folclor,** I, Ediție îngrijită — cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice — de Ion Taloș, București, 1971, 333 (336) p.

Ion Mușlea a fost într-adevăr, așa cum scrie Ion Taloș în studiul introductiv, „unul din cei mai de seamă folcloriști români de după 1900" (p. V). Meritele sale în dezvoltarea folcloristicii românești, a impunerii acestei discipline în concertul celorlalte științe, a autonomizării ei ca metodologie, concept și obiect de studiu, a integrării eforturilor și rezultatelor cercetătorilor noștri în circuitul european și universal sînt fără îndoială incontestabile. Chiar dacă le judecăm în sine, fără a le raporta la ceea ce au realizat în perioada respectivă alte personalități proeminente, meritele acestea (îngrijitorul ediției le înșiră doar pe cele „principale") reprezintă veritabile linii de forță ale unei multilaterale activități, ale unei exemplare conștiințe științifice, dovezi elocvente ale generozității cu care Mușlea s-a consacrat de tînăr studiului culturii populare, în variatele ei aspecte. Le reiau aici, în formularea clară a lui Ion Taloș: „a) a creat cel dintîi institut pentru culegerea și studierea obiceiurilor și a literaturii populare românești; b) a publicat primul periodic de nivel științific foarte ridicat destinat exclusiv folclorului și etnografiei noastre („Anuarul arhivei de folclor", n. n.); c) a dat valoroase studii despre folcloriștii români, în special despre cei din Ardeal, dovedind că începuturile interesului pentru folclorul nostru datează încă din jurul anilor 1800; d) a realizat monografii asupra unor importante obiceiuri populare; e) a făcut două culegeri și a publicat două ediții de poezii populare; f) a redactat studii de folclor comparat; g) a dat o temeinică monografie asupra icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țărănești; h) a întocmit cea dintîi bibliografie științifică a folclorului românesc" (p. XLIV).

Folcloristul clujean și-a exersat capacitățile creatoare (vezi studiul introductiv, p. XXIV) în patru direcții fundamentale: istoria folcloristicii, obiceiuri și literatură populară, teatru popular și artă populară, lăsîndu-ne o moștenire științifică de cel mai mare interes, care se va tipări aproape integral în cele două volume ale actualei ediții. Este ne-îndoios o inițiativă lăudabilă atît a lui Ion Taloș cît și a Editurii Minerva (în persoana lui Ioan Șerb), deoarece se știe că opera lui Mușlea a rămas în bună parte risipită prin reviste sau în fruntea unor ediții critice, ca studii introductive sau prefețe, fiind deci mai greu accesibilă cititorului. Gestul celor numiți are, așadar, și valoarea unei restituții necesare, pe care omul de știință o merita din plin.

Volumul în discuție cuprinde scrierile lui Mușlea de istorie a folcloristicii (în acest domeniu el fiind un deschizător de drumuri). Studiile reunite aici sînt dedicate aproape în exclusivitate apariției și conturării interesului pentru folclor în Transilvania, unor etape ilustrative ale acestui proces, cel puțin la fel de intens ca și în alte ținuturi românești, care, cronologic, devansează chiar preocupările cărturarilor de peste munți. Nu este lipsit de importanță să arătăm că încă din 1926, cînd publică *Interes pentru folclorul românesc în Ardeal înaintea apariției baladelor lui Alecsandri,* Mușlea se apropie cu pasiune de perioada începuturilor acestei mișcări, animat, probabil, de dorința de a îndrepta niște păreri eronate izvorîte din cunoașterea aproximativă a climatului cultural transilvănean de la răscrucea secolelor XVIII și XIX, păreri care circulau destul de frecvent la un moment dat. Este

vorba mai întîi de atitudinea așa-zis rezervată a unor cărturari de aici (Ion Budai-Deleanu și Timotei Cipariu) față de creația folclorică și, mai apoi, de lipsa unui „curent poporan" în Ardeal, înainte de 1850.

Apropiindu-se de activitatea și opera lui Samuil Micu, Vasile Pop, Nicolaie Pauleti, Cipariu, Mușlea arată, fără putință de tăgadă, că îndată după 1800 în Transilvania sînt prezente „destul de masive preocupări pentru folclorul nostru" (p. XXIV). Accidentală și sporadică inițial, exprimată în consemnări sumare (Sava Brancovici, Petru Pavel Aron), apropierea față de folclor înregistrează în jurul lui 1800 pași înainte în privința urmăririi obiceiurilor și a literaturii populare, prin prisma valorilor, în primul rînd documentare, pe care acestea le dețin. Folclorul este chemat să aducă argumente pentru originea romană a poporului nostru și a latinității limbii române. Samuil Micu introduce în dicționarul său numele unor obiceiuri, iar în *Scurtă cunoștință a istoriei românilor* se oprește destul de pe larg asupra sărbătorilor de peste an; Vasile Pop redactează o disertație în care, cel dintîi la noi, se ocupă amănunțit cu obiceiurile la înmormîntare; Cipariu, așa cum conchide Mușlea corectînd o opinie a lui D. Caracostea, nu numai că n-a disprețuit „cîntecele orbeților", dar a acordat o atenție constantă folclorului cunoscînd, între altele, mecanismele poeziei populare. Cipariu a inserat în manuscrisele sale povești, versuri, ghicitori și proverbe. Mai însemnat este însă faptul că el apare în postura de animator și îndrumător, îndemnîndu-și elevii să culeagă literatură populară. Presupunerea lui Mușlea că Nicolaie Pauleti și-a alcătuit, la 1838, *Cîntările și strigăturile*... din Roșia de Secaș urmînd „pofta și porunca" lui Cipariu, pare întrutotul întemeiată. Culegerea studentului blăjean vine ca o continuare firească a momentelor însemnate mai sus, înscriindu-se într-un climat spiritual din ce în ce mai favorabil apropierii de popor și de produsele sale artistice.

Depășită faza aceasta a începuturilor, mișcarea folcloristică transilvăneană își acordează intențiile cu cea de peste munți străbătînd aceleași trepte evolutive, înregistrînd aceleași caracteristici. Cert este că acel „curent poporan" de care s-a vorbit atîta, cu repercusiuni așa de adînci asupra literaturii și culturii române, s-a păstrat mereu la cele mai înalte cote, pînă în zilele noastre, activitatea unor Ion Pop-Reteganul, G. Alexici, G. Pitiș, Ion Breazu ș.a. fiind o mărturie grăitoare în acest sens.

Dacă mai adăugăm faptul că folcloristul clujean s-a oprit în articole de mai mică întindere și asupra altor cărturari cu preocupări pentru creația populară, avem un tablou aproape complet al contribuțiilor de istorie a folcloristicii ale celui care a fost „unul dintre cercetătorii care au realizat cele mai multe și mai temeinice lucrări în acest domeniu" (p. XXX) și care, preluăm afirmația lui Ion Taloș, „poate fi considerat... ca unul dintre fondatorii acestei discipline".

Studiile adunate în acest prim volum sînt adevărate modele de ceea ce ar trebui să fie cercetarea folcloristică. Mușlea supune fenomenul discutat unor minuțioase și pătrunzătoare analize, îl luminează din toate unghiurile posibile, pentru ca nimic semnificativ să nu fie neglijat sau omis. Impresia pe care o lasă cercetările sale e cea a unei documentări fără cusur, a unei meditații îndelungate asupra materialului. În urma acestui travaliu preliminar, demonstrația se desfășoară logic, formulările primesc limpezime, concluziile se impun aproape de la sine.

Volumul al doilea al *Cercetărilor etnografice și de folclor* ar urma să includă în paginile sale lucrări referitoare la alte compartimente ale creației populare (cf. *Notă asupra ediției*, p. XLVI—XLVII). Ele vor avea darul să ne reateste aprecierile pozitive asupra valorii operei lui Ion Mușlea, asupra contribuției de prim ordin pe care regretatul folclorist clujean a adus-o la cercetarea și cunoașterea vieții poporului român, a bunurilor sale spirituale.

ION ȘEULEANU

Probleme der strukturellen Grammatik und Semantik. Im Auftrag des Leipziger Linguistenkreises herausgegeben von Rudolf Rusička. Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1968, 292 p.

Cercul lingviștilor din Leipzig (Universitatea Karl Marx, Academia de

ştiinţe a Saxoniei, Academia germană de ştiinţe) prezintă un prim volum din lucrările sale, o culegere de studii şi articole, dedicată în special studiului structural al limbii, studiu care stă în centrul lingvisticii moderne. Cercetările structurale, sociolingvistice şi pragmatice care se împletesc cu cele teoretice privind practica traducerilor şi predarea limbilor străine, conferă culegerii de faţă unitatea tematică şi metodologică.

Volumul se deschide cu lucrarea lui R. Ruzička, *Zur Entwicklung der strukturellen Linguistik,* lucrare-program care trece în revistă principalele momente în dezvoltarea lingvisticii structurale. Autorul porneşte de la întrebarea, în ce măsură limba ca obiect de studiu determină metodele ştiinţei sale, arătînd că în ultimii ani s-a înregistrat un progres simţitor în crearea unei teorii lingvistice unitare şi autonome. O deosebită atenţie reclamă şi faptul că structuralismul a dat naştere la o serie de interpretări greşite în ceea ce priveşte tradiţia şi inovaţia. În continuare ni se demonstrează că prin Saussure, Şcoala de la Praga, Glosematică şi prin Descriptivismul american au fost create condiţiile pentru a se trece la o ştiinţă teoretică empirică, cum e cazul gramaticii generative în care întîlnim reunite trăsături de bază ale gramaticii tradiţionale şi ale celei structurale. Ideea că gramatica generativă nu trebuie privită ca ceva absolut nou, ci ca o reluare pe plan superior a multor probleme din lingvistica tradiţională şi structurală (Chomsky fiind elevul lui Z. S. Harris, care alături de Bloomfield se numără printre cei mai de seamă teoreticieni ai Descriptivismului american), o întîlnim la majoritatea autorilor. Colaborarea lingvisticii cu logica matematică apare ca o necesitate imperioasă dictată şi de nevoile practicii.

Cunoscutul profesor de filologie germanică de la Universitatea din Leipzig, R. Grosse, ridică, în studiul său *Zur Problematik von Satztyp und Kernsatz im Deutschen,* o problemă foarte interesantă legată de „minimul gramatical" al propoziţiei, minim obţinut prin diferite procedee structurale de înlocuire, reducere, omitere aplicate la un număr de propoziţii. Chiar dacă gramaticile structurale nu se ocupă direct de „minimul gramatical" al propoziţiei, totuşi ele dau indicaţii preţioase în sensul unei analize strict formale a părţilor de propoziţie obligatorii şi facultative; prin introducerea regulilor de selecţie şi subcategorizare, gramaticile generative ajung de fapt la acelaşi punct la care ne conduce şi analiza structurală. În strînsă legătură cu stabilirea „minimului gramatical" se află descrierea din punct de vedere sintactic şi semantic a valenţei verbului. Majoritatea autorilor citaţi de R. Grosse: Admoni, L. Weisgerber, H. Brinkmann, H. Glinz, P. Grebe s-au izbit într-un fel sau altul de fixarea cîmpului semantic şi sintactic al verbului. Importanţa acestei probleme creşte în gramaticile dedicate străinilor care învaţă limba germană. Categoriile gramaticale amintite sînt derivate din structura de adîncime, fără a se pierde însă din vedere legătura cu elementele structurii de suprafaţă.

W. Fleischer în *Unmittelbare Konstituienten in der deutschen Wortbildung* scoate în evidenţă importanţa analizei în constituenţi imediaţi pentru sintaxă şi formarea cuvintelor. Tratînd deosebirile dintre sintagma-cuvînt şi sintagma-propoziţie în ceea ce priveşte ordinea constituenţilor imediaţi, relaţiile lor de dependenţă, gradul de lexicalizare a unei unităţi lingvistice, polaritatea dintre sistem şi uzul lingvistic ajunge la descrierea cîtorva aspecte ale analizei în constituenţi ai cuvîntului. Pe baza a numeroase exemple autorul sistematizează diferite categorii ale lexicologiei diacrone privind formarea cuvintelor.

În studiul său *Zum Problem der Wortarten, Satzglieder und Formklassen in der deutschen Grammatik,* G. Helbig ne dă un raport amănunţit asupra stadiului de cercetare în acest domeniu. Alături de un bilanţ critic vizînd rezultatele lingvisticii germane, americane şi sovietice, în centrul discuţiei stau următoarele probleme: relaţia dintre părţile de vorbire şi cele de propoziţie şi criteriile de clasificare în părţi de vorbire. Observaţiile făcute de autor au ca scop clarificarea de pe poziţii structurale a acestei probleme atît de controversate privind împărţirea în părţi de vorbire şi propoziţie. Criteriile propuse de autor au în vedere importanţa fundamentală a acestei probleme ca punct de plecare pentru orice gramatică.

Pe baza exemplelor de propoziţii din lirica secolului al XX-lea, A. Steube *(Gradation der Grammatikalität)* dez-

voltă o gradație a gramaticalității, înlocuind astfel obișnuita disociere binară în propoziții corecte și false; după gradul și felul încălcării regulilor gramaticale, unei propoziții i se poate acorda un grad de gramaticalitate între 1 și 6. Punctul de plecare al analizei trebuie să-l constituie enunțurile corecte, pentru că cele aberante pot fi explicate doar în contrast cu cele valabile.

Stabilirea gramaticalității se face pe baza transformărilor proprii gramaticii generative și a interpretării inteligibilității diferitelor forme de abatere de la normele gramaticale.

E. Agricola, în *Modell eines sprachlichen Thesaurus*, demonstrează că explicarea gradului de corectitudine semantică a unui enunț decurge doar dintr-o nouă teorie semantică, ce urmează a fi elaborată, și care implică descrierea totalității unităților semantice și a relațiilor dintre ele. Toate dificultățile în cuprinderea acestui sistem pot fi reduse la principiile de sinonimie și polisemie care joacă un rol foarte important în fiecare limbă. Funcția unui „tezaur" ca obiect al lingvisticii moderne este de a constata prin care anume unități de conținut pot fi ocupate anumite poziții într-o structură sintactică corectă și de a înlătura posibilitatea producerii de enunțuri incorecte.

În volum sînt cuprinse și două lucrări de teoria traducerii: A. Neubert, *Semantik und Übersetzungswissenschaft* și K. Jäger, *Übersetzungswissenschaft und vergleichende Sprachwissenschaft.*

În prima lucrare autorul insistă asupra asemănării frapante dintre obiectul semanticii și problema centrală a științei traducerii, încercînd să disece complicatele procese lingvistice și semantice care se pun la traducerea dintr-o limbă în alta, ajungînd pînă la universaliile lingvistice, analiza contrastivă a echivalenților semantici și terminînd cu propunerea alcătuirii unor dicționare („lexicoane") de traduceri complete care vor aduce un serviciu însemnat științei traducerii.

K. Jäger își fundamentează teza că o parte a științei traducerii formează o disciplină deosebită în cadrul lingvisticii comparative. Știința modernă a traducerii are drept scop modelarea procesului de translație și contrapunere a două limbi spre a găsi echivalențele structurale și semantice cele mai potrivite. Dezvoltarea pe mai departe a teoriei traducerii și exemplificarea ei cu material din limbile naturale va permite precizarea și completarea schiței prezentate de autor.

În afară de studiile amintite, volumul conține lucrări privind sintaxa și semantica limbilor slave (B. Haltof, J. Bauer, R. Conrad, H. Schuster — Sewč), istoria limbii (G. Lerchner), de predarea limbilor străine (L. Hoffmann) care, atît din punct de vedere al tematicii cît și al metodelor de descriere a fenomenului lingvistic, prezintă un mare interes.

Ținînd cont de faza actuală, în care lingvistica se caracterizează printr-o dezvoltare deosebit de complexă și diversificată, putem afirma că o astfel de culegere e foarte binevenită, anumite teme putînd fi rezolvate doar printr-o colaborare intensă după un plan riguros.

Volumul prezentat este o dovadă a înaltului nivel teoretic la care lingviștii din Leipzig, continuatorii unor vechi tradiții, au înțeles să trateze temele amintite.

ELENA VIOREL

Károly Sándor, **Általános és magyar jelentéstan** (Semantică generală și semantică maghiară), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970, 414 p.

Lingvistica maghiară era dominată pînă nu demult de concepția semantică a lui Gombocz Zoltán, concepție formulată în 1926. Este îndeobște cunoscut (pentru cei care nu cunosc limba maghiară din prezentarea detaliată a lui St. Ullmann în *The Principles of Semantics*) că Gombocz are merite deosebite atît în interpretarea funcțională a sensului lingvistic, cît și în elaborarea unei clasificări armonioase, simetrice a schimbărilor semantice. Această clasificare a avut o influență considerabilă asupra semanticii diacronice prin intermediul lucrării lui Ullmann, care acceptă, cu unele modificări, sistemul predecesorului său maghiar.

După Gombocz preocupările de semantică au fost destul de sporadice și nu prea însemnate în lingvistica maghiară, ele limitîndu-se mai mult la urmărirea unor schimbări semantice izo-

late, în cadrul cercetărilor foarte vaste și aprofundate de etimologie și lexicologie. Numai apariția lucrării lui Antal László (*Questions of Meaning*, The Hague, Mouton and Co., 1963) suscită din nou interes în această direcție, mai ales datorită concepției deosebit de extremiste a autorului. Criticînd foarte aspru psihologismul semanticii tradiționale, Antal ajunge la negarea existenței polisemiei, sinonimiei lexicale, a rolului contextului, etc.

Independent de discuțiile purtate în jurul acestei lucrări, merită să fie amintite rezultatele deosebit de valoroase ale lui Balázs János, care a reușit să clarifice o serie de probleme teoretice cu privire la microstructura semnului lingvistic.

Totuși, dintre predecesorii lui Károly Sándor, trebuie să-l amintim în primul rînd nu pe Gombocz și nici pe autorii cercetărilor mai recente, ci pe Simonyi Zsigmond, primul lingvist maghiar care a avut preocupări de semantică. El a prezentat un tratat de semantică în fața Academiei cu 17 ani înaintea apariției lucrării lui M. Bréal. După cum se știe, cu excepția lui Fortunatov nu se prea pot cita lingviști care încă în secolul trecut să fi făcut distincție între sens lexical și sens gramatical. Lingvistul maghiar a ajuns, de asemenea, la distingerea acestor două categorii.

Coincidențele nu sînt întîmplătoare: Károly — ca și înaintașul său — a fost cunoscut în lingvistica maghiară ca specialist în sintaxă (privită sub aspect diacronic și sincronic), dar este și unul dintre inițiatorii și realizatorii gramaticii transformaționale maghiare. Aceste preocupări au avut o importanță deosebită și pentru concepția sa de semantică, oglindită în lucrarea recent publicată. Să nu uităm că tocmai adepții gramaticii transformaționale manifestă în ultimult timp un interes deosebit pentru semantica sintactică (cf. U. Weinreich, *Universals of Language*, 1963, p. 165).

Dacă admitem existența sensului gramatical — spune Károly — dintr-un anumit punct de vedere însăși gramatica face parte din semantică, deci disciplinele lingvistice se grupează altfel decît s-a conceput pînă în prezent. Semantica se opune nu morfologiei, ci foneticii și morfofonematicii, iar sintaxa și lexicologia pot fi subordonate semanticii. Avînd în vedere aceste considerente, sînt tratate separat semantica semnelor și semantica relațiilor de semne, atît în capitolul consacrat semanticii generale, cît și în cadrul semanticii speciale maghiare.

Definiția sensului se încadrează între concepțiile funcționale despre această noțiune, fără însă a simplifica problema. Sensul este conceput ca valoarea de întrebuințare (funcția) semnului (sau a relației de semne), dintr-un alt punct de vedere poate fi considerat ca o relație sau o regulă. Toți acești termeni exprimă împreună esența noțiunii, care este însă privită în procesul de comunicare, definiția fiind extinsă în afara sensului denotativ, referitor deci și la sensul sintactic, pragmatic, lexicologic etc.

În capitolul consacrat sensului relațiilor de semne autorul prezintă o concepție cu totul originală, cu caracter generativ, care însă diferă de teoria lui Chomsky și se apropie mai mult de cea a lui Petr Sgall, Lakoff, Brekle, Fillmore. Nivelul semantic este reprezentat prin modelul unei funcții cu două variabile. De exemplu, $R_{act.}$ (N. V). [Obiectul din clasa N este subiectul unei acțiuni din clasa V]. Aceasta este baza logico-semantică a propozițiilor ca: Autobuzul merge; Copilul învață etc. Un alt exemplu: $R_{act.}$ (N^1, V). $R_{pas.}$ (N^2, V), cf. cu propoziții de tipul: Mama bate copilul, etc. Relația este deci constantă, iar N și V sînt variabile. Această bază logico-semantică este de fapt structura de adîncime, iar nivelul sintactico-morfologic este structura de suprafață. Legătura dintre cele două niveluri se realizează prin informațiile nivelului comunicativ. Este foarte evidentă importanța acestui model pentru tipologie (majoritatea relațiilor pot avea caracter universal) și pentru teoria limbii (relația dintre nivelul logico-semantic și nivelul sintactico-morfologic este o relație de invariantă-variantă, avînd multe implicații cu raportul dintre gîndire și limbă).

În privința sincroniei și diacroniei Károly face un pas important înainte, deoarece semanticii sincronice nu i s-a acordat pînă în prezent importanța cuvenită în lingvistica maghiară. Iar aspectul diacronic era prea influențat de concepția — de altfel genială — a lui Gombocz, fără însă ca problemele să fi fost tratate în complexitatea lor reală. Clasificarea schimbărilor semantice con-

ceputǎ de Károly — tocmai din tendința de a nu simplifica problemele — este destul de complicată, așa încît sînt nevoit să renunț la prezentarea în detaliu a ei. Punctele de plecare sînt următoarele: 1. relațiile semantice izvorîte din „situația" semnului; 2. cadrul lexicologic și sintactic bazat pe relația ternară dintre formă și sens (concordanță, asemănare și deosebire); 3. sistemul polisemantic bazat pe contiguitate și similitudine; 4. sistemul de relații considerat ca bază semantică-logică și realizarea sintactico-morfologică a acesteia. Autorul urmărește pe de o parte tipurile formale ale schimbărilor semantice, precum și legile acestora, pe de altă parte antecedentele etimologice ale schimbării, deci motivarea ei. Accentuează în mod deosebit importanța factorilor extralingvistici în această privință: a istoriei poporului și culturii respective.

Însuși titlul lucrării ar putea provoca o întrebare: se poate oare vorbi de o semantică maghiară, deci de o semantică specială a acestei limbi? Răspunsul afirmativ a fost dat încă de Gombocz Zoltán, care prevedea însă că rostul acestei discipline nu poate fi decît acela de a căuta în cadrul legilor semantice generale aspectele caracteristice pentru limba respectivă. În cadrul semanticii diacronice procesele caracteristice sînt mai ușor de urmărit. Mai ales dacă aspectelor studiate și de semantica tradițională li se mai adaugă și noi puncte de vedere: sistemul de sinonime într-o anumită epocă a dezvoltării limbii, schimbarea organizării anumitor cîmpuri semantice în cursul istoriei limbii, etc. Semantica sincronică maghiară trebuie axată, de asemenea, pe studierea unor astfel de domenii care pot releva fenomene caracteristice pentru limba maghiară. Această tendință se încadrează și în cercetările moderne ale universaliilor și de tipologie. În domeniul semanticii particularitățile limbii maghiare pot fi urmărite îndeosebi prin studierea următoarelor aspecte: 1. organizarea anumitor cîmpuri semantice prin compararea cu alte limbi; 2. caracterul și gradul de motivare a semnelor; 3. relațiile dintre semn și sensurile corespunzătoare oglindite în polisemie, omonimie și sinonimie.

După cum se poate constata, cred, chiar și din această prezentare sumară, lucrarea lui Károly se înscrie printre rezultatele de seamă ale semanticii moderne. În ea se afirmă deopotrivă atît aspectul diacronic, cît și analiza structurii semantice (și microstructura cuvîntului), studiate în strînsă legătură cu procesul de comunicare, atît cu privire la semantica cuvîntului, cît și în privința semanticii sintactice. Aș mai releva caracterul operativ al lucrării, în sensul că autorul nu se mulțumește niciodată cu afirmații și ipoteze teoretice, ci toate sînt confruntate direct cu realitatea lingvistică, indiferent dacă este vorba de istoria limbii sau de compararea sistemelor din diferite limbi. Influența pozitivă a acestor analize se resimte deja în lingvistica maghiară, dar unele rezultate teoretice ale lucrării lui Károly vor putea fi fructificate și în cercetarea semanticii altor limbi, cu atît mai mult cu cît ele se încadrează în preocupările și tendințele cele mai actuale și moderne ale semanticii generale. Și prin aceasta, sperăm, autorul a reușit să se apropie de scopul principal al cercetărilor lingvistice, formulat de el în felul următor: a stabili cît mai exact libertatea și limitele pe care le avem în cea mai importantă manifestare omenească, în vorbire.

JÁNOS PÉNTEK

L. L. Bulanin, **Fonetika sovremennogo russkogo jazyka**, Izdatel'stvo „Vysšaja škola", Moskva, 1970, 206 p.

După „Russkaja fonetika", apărută la Moscova în 1967 sub semnătura lui M. V. Panov, consacrată mai ales analizei legilor de îmbinare și de alternare a unităților sonore ale limbii ruse și după excelentul capitol de fonetică și fonologie, de peste 170 de pagini, din „Kurs sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka", editat la Budapesta în 1968 de către K. Balla, E. Páll și F. Papp, conceput și realizat pe baza datelor furnizate de fonetica experimentală, foneticienilor și studenților le este pusă la dispoziție cartea lui L. L. Bulanin, scrisă în spiritul concepției fonetico-fonologice a școlii leningrădene.

Destinată drept manual pentru studenții filologi, cartea lui Bulanin se remarcă printr-o judicioasă alcătuire, reu-

şind să cuprindă aspecte majore ale foneticii limbii ruse contemporane, prin simplitate şi acurateţe a stilului.

O astfel de apariţie era cerută imperios, privind lucrurile mai cu seamă prin prisma valoroaselor contribuţii ale leningrădenilor la studierea aspectului sonor al limbii ruse, pentru reactualizarea şi reconfirmarea valoroaselor idei ale lui L. V. Ščerba care, în ultimul deceniu, era din ce în ce mai puţin „consultat" de către adepţii şcolii fonologice de la Moscova.

Împărţită în 9 capitole, „Fonetika sovremennogo russkogo jazyka" abordează pe parcursul a 67 de paragrafe următoarele teme mari: fonetica — ştiinţă despre latura sonoră a limbii, aspectele foneticii şi noţiunea de fonem, sistemul fonematic, fonemele în lanţul vorbirii, alternanţa fonemelor, silaba şi împărţirea în silabe, accentul cuvîntului, intonaţia, locul foneticii în ştiinţa limbii.

Nu ne propunem o analiză detaliată a tuturor problemelor tratate, ci vom reţine atenţia cititorilor noştri, în primul rînd, numai cu acele aspecte care au o valoare mai generală, comună şi altor limbi.

Vorbind despre *structura limbii*, autorul remarcă faptul că deşi cele aproximativ 2 500 de limbi existente pe glob sînt foarte diferite între ele atît prin partea sonoră, componenţa vocabularului cît şi prin structura gramaticală, acestea au totuşi ceva comun: îndeplinesc aceeaşi funcţie şi se aseamănă, în principiu, după structură. În structura limbii adecvată îndeplinirii celor două funcţii ale acesteia, de comunicare şi de exprimare a gîndirii, pot fi deosebite două nivele, unul a) *primar*, inferior, în care intră *sunetele*, care nu conţin în sine nici un fel de semnificaţie, ci doar sînt utilizate pentru construirea învelişurilor sonore ale unităţilor de un nivel superior şi care aparţin numai planului expresiei şi altul b) *superior*, semantic, în care intră *morfemul, cuvîntul* şi *propoziţia*, unităţi bilaterale, aparţinînd atît planului expresiei cît şi al conţinutului. Trăsătura esenţială a limbii — spune L. L. Bulanin — este chiar existenţa în limbă a celor două nivele: sonor şi semantic.

În cadrul *Laturii sonore* a limbii autorul deosebeşte două feluri de unităţi: liniare şi neliniare, adică segmentale şi suprasegmentale, constînd din sunete, primele, şi din accent şi intonaţie, celelalte. Autorul subliniază necesitatea unei permanente legături dintre complexul sonor şi sens a oricărei unităţi lingvistice; în caz contrar, unitatea lingvistică se destramă.

Funcţiile laturii sonore a limbii sînt două: una *constitutivă*, care se manifestă în sensul că elementele ei — sunetele — joacă rolul de material de construcţie pentru învelişurile sonore şi alta *identificativă*, care constă în faptul că, în urma unei legături permanente dintre *complexul sonor* şi *sens*, vorbitorii recunosc unităţi lingvistice; cele două laturi se corelează şi se presupun ca existente în actul comunicării.

Autorul nu recunoaşte a exista o disciplină separată care s-ar numi fonologie, considerînd că şi aspectul funcţional „vchodit v predmet fonetiki".

Datorită naturii sale complexe, latura sonoră a limbii se studiază din mai multe puncte de vedere: acustic, anatomo-fiziologic şi lingvistic. Aspectul lingvistic este numit şi funcţional deoarece implică *funcţia* laturii sonore a limbii în procesul comunicării.

În ce priveşte definirea fonemului, L. L. Bulanin porneşte de la Baudouin de Courtenay şi L. V. Ščerba. Ceea ce trebuie să-i reproşăm autorului este faptul că îşi însuşeşte în întregime teoria lui L. V. Ščerba formulată în 1912, conform căreia sunetul ar avea sens, de exemplu: „l" din *pil* exprimă trecutul, „a" din *voda* exprimă subiectul acţiunii iar „u" din *vodu* exprimă obiectul acţiunii. Or, se ştie că L. V. Ščerba a revenit asupra acestor considerente, precizînd în *Fonetika francuzskogo jazyka* (vezi ed. a VII-a, p. 18) că *sunetele tip*, adică fonemele, diferenţiază cuvintele şi formele lor, neavînd sens în sine; iar „l", „a", şi „u", din exemplele de mai sus sînt *morfeme* exprimate printr-un singur sunet şi nu sunete cu diferite sensuri, similar cu cuvintele *o* „despre", *a* „iar", *i* „şi".

Sunetele lanţului vorbirii pot fi segmentate nu datorită faptului că „sunetul (fonemul) poate fi nemijlocit legat de sens", cum afirmă L. L. Bulanin la p. 25, ci pentru că ele sînt unităţi acustico-fiziologice independente, produse şi percepute ca atare.

Şi în continuare (p. 25—39) L. L. Bulanin denaturează, la fel ca şi N. Šigarevskaja în *Traité de phonétique français*, Moskva, 1966, p. 29, punctul de ve-

dere *ultim* al lui L. V. Ščerba cu privire la teoria fonemului arătat mai sus și subliniat și de către O. I. Dikušina în *Fonetica anglijskogo jazyka*, Moskva, 1965, p. 30 (de altfel L. L. Bulanin însuși contrazice la p. 25 cele afirmate la p. 6). Și astfel autorul ajunge la o definire a fonemului care ignorează tot ceea ce s-a scris în domeniul fonologiei din anul 1912 încoace: „cea mai mică unitate a sistemului sonor al limbii, nesegmentabilă liniar, care posedă relații potențiale cu sensul (!) și servește la formarea învelișurilor sonore ale unităților semnificative ale limbii, capabilă de-a le diferenția" (p. 38; vezi și traducerea inexactă a acestei definiții efectuată de Silvia Țimbolschi în SCL, 4, 1971, p. 448).

Capitolul al treilea este destinat prezentării sistemului fonemelor limbii ruse. Vorbind despre deosebirea dintre vocale și consoane autorul afirmă: vocalele sînt sunete care constituie punctul culminant al silabei, iar consoanele intră doar în componența acesteia. Cum s-ar despărți în silabe conform acestui punct de vedere cuvintele rusești *dobr, mudr, rubl'* etc.? Sistemul vocalic al limbii ruse este tratat pe baza unor serii opoziționale: anterior-nonanterior, închis-deschis, labializat-nonlabializat, apărînd și o serie mixtă, pentru fonemul /y/. Trăsăturile acustice, articulatorii și diferențiale (p. 41—51), care urmează, sînt tratate identic cu școala moscovită.

Sistemul consonantic (p. 51—78) aduce elemente noi în această carte, dar numai în ce privește modul de tratare, de exemplu, a trăsăturilor diferențiale, a diferențierii surdelor și sonorelor, a consoanelor dure și moi și a pozițiilor de realizare a acestora din urmă. Trebuie subliniată neapărat claritatea prezentării sistemului consonantic și bogatul material ilustrativ: desene înfățișînd poziția organelor fonatoare la rostirea diferitelor consoane, scheme care facilitează cuprinderea materialului, palatograme care reliefează deosebirile dintre consoane.

Autorul acordă atenția cuvenită unor „probleme în discuție" din sistemul fonemelor limbii ruse, și anume: a) independența fonematică a lui /y/, /k'/, /g'/, /ch'/; b) sunetele lungi; c) diftongii, etc.

În ce privește independența fonematică a lui /y/, sîntem întru totul de părerea autorului, considerînd (în pofida afirmațiilor recenzentei din SCL) că argumentele, deși puține la număr, sînt suficient de convingătoare; și, am adăuga noi, chiar dacă există o singură poziție în care /y/ și /i/ intră în opoziție, trebuie recunoscută independența fonematică a acestora; iar intrarea lui /y/ în conștiința vorbitorilor limbii respective ca o unitate de limbă independentă — cum bine spune L. L. Bulanin — anulează orice alte comentarii cu privire la o posibilă tratare în postura de variantă a acesteia.

/k'/, /g'/, /ch'/, chiar dacă nu se opun consoanelor dure în absolut toate pozițiile, pot și trebuie să fie considerate foneme independente — cum de altfel face și autorul — cu mențiunea că au o distribuție defectivă.

Tratarea sunetelor lungi ca o realizare bifonematică e preferabilă deoarece nu duce la o încărcare inutilă a sistemului limbii ruse cu consoane scurte și lungi. De fapt, o altfel de privire a acestora nici n-ar fi caracteristică pentru limba rusă, cum este de exemplu pentru limba cehă, maghiară sau engleză.

O poziție pe care am numi-o curajoasă ia autorul deschizînd discuția despre o posibilă existență a diftongilor în limba rusă, mai ales că marea majoritate a foneticienilor sovietici consideră iotul drept consoană. Părerea noastră este că nu există motive obiective care să împiedice recunoașterea existenței diftongilor și în limba rusă, bineînțeles bifonematici, la fel ca și în limba română. Oare poate fi reliefată o diferență fiziologico-acustică și funcțională în poziție inițială și finală între un /oj/, /-aj/, /-ej/ sau /ja-/, /ju-/, /jo-/ din limba rusă și /-oi/, /-ai/, /-ei/ sau /ia-/, /iu-/, /io-/ din limba română?

Fonemele în lanțul vorbirii este titlul celui de al patrulea capitol (p. 88—127) care se remarcă mai ales prin stabilirea pozițiilor vocalelor accentuate și neaccentuate, de mare utilitate pentru reliefarea fenomenelor de reducere cantitativă și calitativă a vocalelor — atît de specifică limbii ruse — și a îmbinărilor consonantice stabilind nouă tipuri de îmbinări, după modul de producere a consoanelor.

În ce privește *alternanțele fonemelor*, Bulanin deosebește alternanțe poziționale și istorice ale vocalelor și consoanelor. Tot în acest capitol sînt tratate și îmbinările fonemelor în interiorul cuvîn-

tului, stabilind patru tipuri: V+V, V+C, C+V, C+C, limitîndu-se, după cum se vede, doar la un număr de două foneme. Tot patru tipuri stabileşte şi pentru consoane, după criteriul dur-moale: D+D, D+M, M+D, M+M.

Silaba şi despărţirea în silabe sînt descrise în mod succint (p. 150—160), redînd doar noţiunea de silabă, despărţirea în silabe şi unele teorii ale silabei: expiratorie, a tensiunii musculare, a sonorităţii.

Accentul cuvîntului (p. 161—166) cuprinde: noţiunea, natura fonetică, locul accentului, silabe neaccentuate sau slab accentuate, ca paragrafe ale acestui capitol. Era necesar, considerăm noi, ca acest capitol să cuprindă mult mai multe consideraţii asupra accentului şi a funcţiilor acestuia, mai ales că există o foarte bogată literatură de specialitate.

Deşi *Intonaţia* (p. 161—194) apare ca un capitol nou în foneticile ruseşti de acest gen, considerăm că limitarea doar la noţiunea de intonaţie, funcţiile delimitării sintagmatice şi elementele intonaţiei este cu totul insuficientă pentru stadiul în care se află cercetările în acest domeniu.

Locul foneticii în ştiinţa limbii încheie această lucrare; în cadrul acestui capitol se mai vorbeşte, destul de palid, despre ceea ce trebuie să înţelegem prin fonetică contemporană şi despre direcţiile diferite din fonetica sovietică, fiind vorba de cele două şcoli fonologice.

Cu excepţia problemelor teoretice de fonologie, cartea lui Bulanin ni se pare a fi suficientă pentru reliefarea stadiului actual al limbii ruse, a principalelor caracteristici ale vocalelor şi consoanelor, a fenomenelor lanţului vorbirii şi alternanţei.

Se procedează bine indicîndu-se material bibliografic pentru fiecare capitol, deşi, pe alocuri, acesta este destul de sărăcăcios şi în special atunci cînd se discută probleme de principiu, teoretice (cap. I, II).

Un lucru bun în această carte este şi explicarea în subsol a diferiţilor termeni de specialitate, mai ales a acelora proveniţi din greacă şi latină.

Dar toţi cei interesaţi în probleme de fonetică a limbii ruse aşteaptă şi o altă carte, mult mai cuprinzătoare, din partea foneticienilor sovietici; pînă atunci însă rămînem la *Fonetika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka* a lui R. I. Avanesov, publicată în anul 1956, considerînd-o a fi cea mai valoroasă lucrare de fonetică din ultimele două decenii.

I. T. STAN

CRONICĂ

1. Facultatea de filologie a fost vizitată în ultimul timp de cîteva personalități marcante ale științei și culturii mondiale: E. Coșeriu (R. F. a Germaniei), V. Sadețkaia (U.R.S.S.), François Yost (S.U.A.), W. Manczak (R. P. Polonă), G. Storey (Anglia), G. Bonfante (Italia), care au ținut conferințe pe teme de literatură și limbă, urmărite cu interes de către corpul profesoral și studenți.

2. Lectorii universitari O. Șchiau, C. Căpușan, M. Homorodean, C. Săteanu și asist. A. Goția și-au continuat, în anul universitar 1970—1971, activitatea la lectoratele de limba și literatura română din R. F. a Germaniei, S.U.A., Franța și R. P. Ungară.

3. În cadrul sesiunii științifice a cadrelor didactice de la Universitatea „Babeș—Bolyai", organizată în zilele de 9—10 aprilie 1971, în cinstea semicentenarului Partidului Comunist Român, s-au citit un mare număr de comunicări: prof. Z. Bugnariu, *Ecouri ale mișcării comuniste și muncitorești în „Gîndirea" clujeană;* prof. Gy. Csehi, *Eclesia presa — „Viața literară" a mișcărilor muncitorești în condițiile clandestinității partidelor comuniste (pe material literar român, maghiar, german și idiș din România);* conf. I. Vlad, *Dimensiunile interioare ale romanului: epos și ethos în roman;* lect. M. Curticean, *Din tradițiile presei militante românești: „Viața socială" (1910—1911);* asist. C. Robu, *Destinul literar al unei reviste: „Flacăra" (1911—1916; 1921—1923);* lect. I. Niculiță, *Țările Române în notele de drum ale unui călător francez din sec. al XVIII-lea;* prof. R. Todoran, *Trecerea lui a la ă în graiurile daco-române;* prof. I. Pătruț, *Locul elementului slav în structura limbii române;* prof. M. Zdrenghea, *Vasile Alecsandri — atitudinea față de neologisme;* prof. D. Pop, *Din problemele și perspectivele cercetărilor de geografie folclorică;* lect. R. Lang, *Locul negației în topica limbilor engleză, română, germană, franceză și latină;* asist. I. Zsemlyei, *Relațiile cîmpurilor semantice ale împrumuturilor românești în lexicul limbii maghiare.*

4. Din cărțile publicate recent de către membri ai corpului didactic de la Filologie, reținem: *Studii de literatură română* (Iosif Pervain), *Dostoievski* (Liviu Petrescu), *A szó és az ember* (Szabó T. Attila), *Antik anekdoták* (Szabó György), Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice* (ediție îngrijită de M. Borcilă și I. Mării), *A mai magyar nyelv kézikönyve* (Balogh Dezsô, Gálffy Mózes, I. Nagy Mária), Ionel Teodoreanu, *Să vie Bazarcă!* (roman inedit, editat de Silvia Tomuș), Stejar Ionescu, *Domnul de la Murano* (ediție îngrijită, cu studiu introductiv de Leon Baconsky), Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată*, vol. I (ediție îngrijită de Mircea Curticeanu), *Texte de literatură italiană — sec. XVI—XX* (Maria Oprean).

5. Au fost multiplicate cîteva din cursurile predate studenților: prof. dr. Mircea Zdrenghea, *Limba română contemporană (Morfologia);* prof. dr. doc. Márton Gyula, *Magyar nyelvjárástan;* Vámszer Márta, *Finnugor összehasonlító nyelvészet*, ș.a.

6. În perioada la care ne referim au susținut tezele de doctorat: conf. T. Weiss, conf. I. Vlad, conf. Szabó Gy.,

lect. O. Şchiau, lect. L. Grămadă, lect. A. Antonescu, lect. Balogh D., lect. C. Săteanu, lect. I. Baciu, asist. I. Pop, asist. E. Dragoş.

7. Notăm din programul de lucru al Societăţii de ştiinţe filologice — filiala Cluj, cîteva titluri de comunicări ţinute de cadre didactice de la Filologie: *Petru Maior în conştiinţa generaţiei de la 1848* şi *Un strălucit reprezentant al culturii româneşti: Ion Budai-Deleanu* (prof. dr. doc. I. Pervain); *Petru Maior despre dialectele limbii române* (prof. dr. doc. R. Todoran); *Mihail Sadoveanu scriitor moralist* (prof. Z. Bugnariu); *Valoarea contextelor în analiza morfologică* (prof. dr. M. Zdrenghea); *Ibrăileanu şi opţiunile criticii* (conf. M. Zaciu); *Procedee moderne de analiză a operei literare* (conf. I. Vlad); *Viaţa şi opera lui Charles Baudelaire* (prof. dr. I. Gheorghe); *Analiza stilistică, auxiliar preţios în predarea gramaticii şi literaturii în şcoală* (conf. dr. E. Câmpeanu); *Ibrăileanu şi Ionel Teodoreanu* (lect. S. Tomuş); *Clasificări structurale. Adjectivul* (asist. Carmen Vlad); *Vasile Bogrea în lumina manuscriselor sale* (asist. M. Borcilă).

8. La sesiunile ştiinţifice organizate în alte centre universitare au luat parte, cu comunicări, între alţii: asist. C. Milaş, G. Gruiţă, M. Borcilă, G. G. Neamţu (Tg. Mureş), lect. E. Janitsek, G. Ciplea, asist. G. Gruiţă şi G. G. Neamţu (Oradea); asist. I. Pop, în cadrul festivalului „G. Bacovia", a prezentat comunicarea: *G. Bacovia poet al oraşului.*

9. În şedinţele lunare ale Asociaţiei slaviştilor au făcut comunicări: conf. dr. A. Bán şi asist. I. T. Stan: *Afonizarea consoanelor în limba rusă (cercetări experimentale);* lect. A. Mişan: *Prefixele şi aspectul verbal în limba rusă contemporană;* asist. M. Oros: *Sistemul de denominaţie în română şi slovacă din judeţul Bihor;* asist. M. Nagy: *Vocativul în graiul lipovenilor;* asist. P. Chirilov: *Etnogeneza lipovenilor din Brăila;* asist. O. Croitoru: *Bilingvismul şi aspectul lui în cadrul graiului lipovenilor din comuna Slava-Cercheză.*

10. Au ţinut comunicări în cadrul şedinţelor de la Institutul de lingvistică al Academiei: prof. dr. doc. I. Pătruţ, *Discuţii asupra neutrului românesc;* asist. E. Dragoş, *Funcţia stilistică a imaginii în proza lui Rebreanu;* asist. V. Păltineanu, *Numele peştelui Alburnus Alburnus în terminologia populară.*

11. Lector dr. E. Kiss a participat la lucrările a două importante manifestări ştiinţifice: Al IV-lea Congres Internaţional de Logică, Filozofie şi Metodologie a Ştiinţei (Bucureşti) şi A IV-a Consfătuire internaţională de lingvistică a computerilor (Debreţin — R. P. Ungară), unde a prezentat două comunicări ştiinţifice.

12. În zilele de 27—28 mai 1971, asist. L. Petrescu a luat parte, la Kiev, la o masă rotundă pe tema: „Scriitorul şi contemporaneitatea".

13. În cadrul unor schimburi culturale au ţinut conferinţe pe teme de literatură comparată: prof. dr. doc. Liviu Rusu (Italia) şi conf. dr. Şt. Bitan (R. P. Polonă).

14. La cursuri de vară sau specializări pe lîngă diferite universităţi de peste hotare au participat: lect. L. Grămadă (R. P. Ungară), lect. Gh. Haş, asist. V. Mureşan şi M. Robert (Franţa), asist. L. Petrescu (Norvegia), asist. G. Gruiţă şi V. Păltineanu (Italia) ş.a.

Intreprinderea Poligrafică Cluj 756/1972

În cel de al XVII-lea an de apariție (1972) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—mecanică (2 fascicule);
fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie—mineralogie (2 fascicule);
geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie;
sociologie;
științe economice (2 fascicule);
psihologie—pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На XVII году издания (1972) *Studia Universitatis Babeş—Bolyai* выходит следующими сериями:

математика—механика (2 выпуска);
физика (2 выпуска);
химия (2 выпуска);
геология—минералогия (2 выпуска);
география (2 выпуска);
биология (2 выпуска);
философия;
социология;
экономические науки (2 выпуска);
психология—педагогика;
юридические науки;
история (2 выпуска);
языкознание—литературоведение (2 выпуска).

Dans leur XVII-me année de publication (1972) les *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* comportent les series suivantes:

mathématiques—mécanique (2 fascicules);
physique (2 fascicules);
chimie (2 fascicules);
géologie—minéralogie (2 fascicules);
géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie;
sociologie;
sciences économiques (2 fascicules);
psychologie—pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique—littérature (2 fascicules).